

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HABITER L'INHABITUEL /
LE NOMADISME COMME POSTURE ARTISTIQUE DANS LES ŒUVRES
DE JACQUES BILODEAU, D'ANA REWAKOWICZ ET DE JEAN-FRANÇOIS
PROST

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
GABRIELLE ROBERGE

AOÛT 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Bien que ce mémoire ait été rédigé entre la mer et les montagnes de la Gaspésie, dans une solitude professionnelle parfois déroutante, il ne fait pas l'objet d'une réflexion unique. De nombreux auteurs ont nourri mes pensées et ont donné lieu à des amitiés théoriques exigeantes, mais combien stimulantes. Je tiens à souligner leur apport dans la rédaction de ce mémoire. Quelques individus ont su également m'envoyer tantôt des signaux éclairants, tantôt des bouées essentielles. Je remercie ainsi mon directeur de recherche Patrice Loubier pour sa rigueur, son regard critique et sa confiance. Je remercie mon amoureux Nicolas pour son support et son remarquable talent à veiller sur tout. Merci à mon ami Patrice qui était fier de moi avant même que mon mémoire soit déposé. Merci à mon amie Marie-Michèle pour son aide concrète lorsque j'en avais plein les bras. Merci à ma fille Simone qui a su, d'un même élan, complexifier et alléger mon parcours. Je tiens à remercier, enfin, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) de m'avoir offert son appui financier.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1

CHAPITRE I

HABITER. LA MAISON, LE QUOTIDIEN, LA VILLE.....	11
1. 1 Qu'est-ce qu'habiter ?.....	12
1. 1. 1 Le mythe de la première maison.....	12
1. 1. 2 Bâtir Habiter Penser.....	13
1. 1. 3 La maison bachelardienne.....	15
1. 1. 4 Lévinas et l'accueil d'autrui.....	17
1. 2 Sur l'(im)possibilité d'habiter la ville.....	20
1. 2. 1 La crise de l'habiter au tournant des années 1960.....	20
1. 2. 2 Rejouer la ville. Henri Lefebvre et les situationnistes.....	24
1. 2. 3 Les non-lieux et les nouveaux défis spatiaux.....	27
1. 3 Vers une pratique de l'habiter.....	32
1. 3. 1 Michel De Certeau et les « arts de faire ».....	35

CHAPITRE II

LE NOMADISME COMME POSTURE ARTISTIQUE.....	40
2. 1 Le nomadisme traditionnel.....	41
2. 2 Les nomadismes modernes.....	42
2. 3 Déambulations, dérives et autres déplacements dans l'art du XXe siècle.....	45
2. 4 La figure théorique du nomade.....	51
2. 4. 1 Gilles Deleuze.....	52
2. 4. 2 Rosi Braidotti.....	56
2. 4. 3 Michel Maffesoli.....	59

CHAPITRE III

ÉTUDES DE CAS.....	64
3. 1 Jacques Bilodeau.....	64
3. 1. 1 La fonction oblique.....	65
3. 1. 2 Interventions architecturales.....	66
3. 1. 2. 1 <i>Studio Cormier</i>	68
3. 1. 3 Les objets-installation.....	72
3. 1. 3. 1 <i>Transformables I-II</i>	73
3. 1. 3. 2 <i>Faire son trou</i>	74
3. 1. 4 Nomadisation des habitus et « devenir ».....	76
3. 2 Ana Rewakowicz.....	78
3. 2. 1 <i>Inside Out</i>	78
3. 2. 2 <i>SleepingBagDress</i> Prototypes I-II.....	82
3. 2. 3 <i>SR-Hab Project (Socially Responsive Habitat)</i>	88
3. 2. 4 Nomadisation des appartenances et identité multiple.....	91
3. 3 Jean-François Prost.....	93
3. 3. 1 <i>Chambre avec vues</i>	93
3. 3. 2 <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i>	97
3. 3. 3 <i>Co-habitations hors champ</i>	100
3. 3. 4 Nomadisation des usages et reconfiguration de la ville.....	102

CHAPITRE IV

ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE, POLITIQUE.....	105
4. 1 Architecture-dispositif	106
4. 2 L'art et la vie. Une démarche éthique.....	111
4. 2. 1 Penser éthique et architecture.....	114
4. 3 La portée politique.....	116
4. 3. 1 De l'indétermination et de l'indécidabilité.....	121
4. 3. 2 Quel vivre-ensemble ?.....	124

CONCLUSION.....	129
ANNEXE A.....	135
BIBLIOGRAPHIE.....	149

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
A.1 Jacques Bilodeau, <i>Studio Cormier</i> , 2003, transformation d'un petit bâtiment industriel en atelier-résidence, 15 X 56 pieds ; en collaboration avec l'architecte-paysagiste Claude Cormier, Montréal, plan rapproché sur la passerelle.....	135
A.2 Jacques Bilodeau, <i>Studio Cormier</i> , 2003, transformation d'un petit bâtiment industriel en atelier-résidence, 15 X 56 pieds ; en collaboration avec l'architecte-paysagiste Claude Cormier, Montréal, image en mouvement dû au mécanisme hydraulique.....	136
A.3 Jacques Bilodeau, <i>Transformables I</i> , 2004, objets-sculptures (néoprène, billes de polystyrène, sangles, valves, pompe à air), Galerie Joyce Yahouda, Montréal, image en mouvement dû au mécanisme hydraulique.....	137
A.4 Jacques Bilodeau, <i>Transformables II</i> , 2006, objets-sculpture (néoprène, billes de polystyrène, sangles, valves, pompe à air), Galerie Joyce Yahouda, Montréal.....	138
A.5 Jacques Bilodeau, <i>Faire son trou</i> , 2007, sculpture installative (feutre, moteur, poulie), Galerie Joyce Yahouda, Montréal.....	139
A.6 Ana Rewakowicz, <i>Inside Out</i> , 2001, installation (latex), performance, photographie et vidéo, Centre des arts Saydie Bronfman, Montréal.....	140
A.7 Ana Rewakowicz, <i>Travelling with my inflatable room</i> , 2005, projection vidéo (durée de 5 min.), Montréal.....	141
A.8 Ana Rewakowicz, <i>SleepingBagDress</i> Prototype I-II (2003-2004), performance, Mexico (Mexique), Toulouse (France), Bruxelles (Belgique), Tallinn (Estonie).....	142
A.9 Ana Rewakowicz, <i>A modern day nomad who moves as she pleases</i> , 2005, projection vidéo (durée de), Plein Sud centre d'exposition en art actuel, Longueuil.....	143

A.10	Ana Rewakowicz, <i>SR-HAB (Socially Responsive Habitat) Project</i> , 2010, Finlande, Pologne, 2010 en collaboration avec les étudiants du département d'ingénierie mécanique de McGill.....	144
A.11	Jean-François Prost, <i>Chambre avec vues</i> , 1998, installation sur un terrain vacant, Dare-Dare, Montréal.....	145
A.12	Jean-François Prost, <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i> , 2002, intervention en milieu urbain, 3 ^e Impérial, Granby, intérieur de la camionnette.....	146
A.13	Jean-François Prost, <i>Inflexion des usages dans la ville générique</i> , 2002, intervention en milieu urbain, 3 ^e Impérial, Granby, la camionnette dans un stationnement.....	147
A.14	Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, <i>Co-habitations hors champ</i> , 2002, installation (habitation temporaire sur le toit de l'édifice de la compagnie Multidick), Galerie Optica, Montréal.....	148

RÉSUMÉ

Alors que l'intensification de la mobilité occasionnée par la globalisation a radicalement transformé le rapport de l'individu à l'espace et que l'humanité est confrontée à de nouvelles formes de précarité, ce mémoire a pour objectif d'engager une réflexion interdisciplinaire sur la notion d'*habiter* en ayant pour objet de recherche l'art actuel québécois des vingt dernières années.

En prenant appui dans les champs de la phénoménologie, de l'anthropologie et de la géographie, nos recherches mettront en lumière une conception de l'habiter capable de se saisir des phénomènes spatiaux contemporains tels que la mobilité et la coprésence de Soi et de l'Autre. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les façons dont les artistes multidisciplinaires Jacques Bilodeau, Ana Rewakowicz et Jean-François Prost habitent *autrement* l'espace domestique. Qu'elles relèvent de l'architecture, de l'installation ou de l'art d'intervention, leurs pratiques artistiques remettent en question la fixité de la demeure ainsi que nos modes de vie sédentarisés et standardisés. Nous chercherons à démontrer que ces artistes emploient une posture nomade dans leur redéfinition de l'habiter et que cette dernière mène à une reconfiguration du quotidien, de l'identité et de la ville.

La contribution de notre recherche réside ainsi dans la proposition d'une nouvelle clé de lecture des pratiques artistiques qui investissent et transforment l'espace privé, dans la mise en correspondance entre la figure théorique du nomade et une posture artistique subversive ainsi que dans la conceptualisation d'un vivre-ensemble fondée sur la singularité et la mobilité du sujet nomade.

MOTS-CLÉS: art actuel ; habiter ; nomadisme ; communauté ; Jacques Bilodeau ; Ana Rewakowicz ; Jean-François Prost.

Demeurer, cela n'existe nulle part.

Rainer Maria Rilke

*À une certaine époque de notre vie nous
avons coutume de regarder tout endroit
comme le site possible d'une maison.*

Henry David Thoreau

INTRODUCTION

L'intensification de la mobilité occasionnée par la globalisation a radicalement transformé le rapport de l'individu à l'espace. Aux phénomènes de migration, de tourisme et d'exil s'ajoutent la mobilité professionnelle, la circulation des marchandises et de l'information et les communications instantanées. Alors que les flux migratoires atteignent une ampleur inégalée et que l'état de déracinement semble être devenu la seconde nature de l'homme contemporain, nous constatons que l'idée de maison comme ancrage au monde devient de moins en moins opérante. De plus, si l'accès à la propriété tend à être restreint aux plus nantis d'entre nous, la difficulté d'accéder à un simple toit augmente à l'échelle planétaire. Une toute première étude nationale à ce sujet révélait que chaque année plus de 200 000 individus sont confrontés à l'itinérance au Canada¹. Dans le même ordre d'idées, nous apprenions dernièrement que soixante-sept personnes possèdent la moitié des avoirs de la population mondiale². Ce contexte de mobilité sans précédent et de précarité accrue nous invite fortement à repenser la question de l'habiter.

Il ne s'agira pas, dans ce mémoire, de songer avec nostalgie aux « endroits habités et abrités », mais de « chercher à nous saisir nous-mêmes en plein déplacement, en plein vol ou en pleine errance³ », comme Jean-Luc Nancy l'écrivait.

¹ La Presse Canadienne, « 200 000 personnes sont touchées par l'itinérance au Canada », *La Presse.ca*, 19 juin 2013, en ligne, <<http://www.lapresse.ca/la-tribune/actualites/201306/19/01-4662935-200-000-personnes-sont-touchees-par-litinerance-au-canada.php>>. Consulté le 15 avril 2014.

² La Tribune, « 67 personnes possèdent autant que la moitié des personnes », *La Tribune.fr*, 10 avril 2014, en ligne, <<http://www.latribune.fr/actualites/economie/international/20140410trib000824629/67-personnes-possedent-autant-de-richesses-que-la-moitie-la-plus-pauvre-du-monde.html>>. Consulté le 10 avril 2014.

³ Jean-Luc Nancy « L'espèce d'espace pensée », dans Benoît Goetz, *La dislocation - Architecture et Philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001, p. 13.

Qu'est-ce qu'un espace habitable ? Comment penser l'altérité dans le chez-soi, l'étranger dans le familier ? Qu'en est-il de la possibilité même d'habiter la ville ? Et comment les artistes traitent-ils de ces problématiques ? Nos recherches tenteront de trouver des réponses à ces questions en ayant pour objectif l'approfondissement de la notion d'habiter en art actuel québécois des vingt dernières années. Ce mémoire portera plus particulièrement sur la façon dont les artistes interdisciplinaires Jacques Bilodeau, Ana Rewakowicz et Jean-François Prost reconfigurent l'espace domestique, par le biais de dispositifs architecturaux et mobiliers. Qu'elles relèvent de l'architecture, de l'art d'intervention ou de l'installation, leurs oeuvres remettent en question la définition actuelle de la demeure fondée sur la sécurité et le confort ainsi que nos modes de vie sédentarisés et standardisés. Réfléchir à l'habiter dans le contexte de ce mémoire offrira, d'une part, une clé de lecture pour analyser les pratiques artistiques actuelles qui explorent la sphère privée et, d'autre part, une réflexion sur la relation de l'homme à l'espace et sur les nouveaux rapports entre le soi et l'autre dans un monde globalisé.

Les notions de l'habiter et du chez-soi ont occupé une place importante dans les sciences humaines et dans les arts depuis une quinzaine d'années. Par exemple, au sein de la Faculté des arts de l'UQAM, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura) a chapeauté un colloque intitulé « De marche en marche : habiter le monde » au printemps 2011 et un programme de recherche dirigé par Louise Lachapelle intitulé « Le temps de la maison est passé » de 2009 à 2012. De plus, la relecture des travaux de Martin Heidegger est fréquente en France depuis une quinzaine d'années, notamment concernant la notion d'« être au monde » et l'idée d'« habiter en poète ». L'exposition *Habiter poétiquement le monde* qui s'est tenue au Musée d'art moderne et contemporain de Lille Métropole (LAM) s'inscrit directement dans cette mouvance en réunissant 350 œuvres qui offrent autant de regards sur nos

façons d'habiter et d'être présent au monde⁴. Les études anglo-saxonnes, quant à elles, donnent à voir un retour aux écrits d'Henri Lefebvre, entre autres, pour leur défense du « droit à la ville⁵ ». Pensons notamment aux ouvrages de l'anthropologue David Harvey tel que *Rebel Cities : From the Right to the City to the Urban Revolution* (2012). Enfin, une exposition intitulée *La Demeure*, présentée par le centre Optica et dont Marie Fraser a assuré le commissariat en 2002, a témoigné de l'importance indéniable qu'occupent les figures de la demeure et du chez-soi au sein de l'art actuel.

Mentionnons d'entrée de jeu que cette exposition a grandement inspiré les recherches qui suivent. Si les pratiques d'intervention au sein de l'espace public et en milieu urbain ont été analysées à maintes reprises depuis les années 1990, notamment pour relever leur potentiel à reconfigurer la ville⁶, Marie Fraser s'intéresse cette fois aux interventions investissant l'espace du quotidien et de l'intimité⁷. L'exposition réunit dix-huit artistes ou collectifs d'artistes dont les œuvres sont présentées dans l'espace de la galerie, disséminées dans l'espace public ou logées dans quelques lieux domestiques⁸. Ces artistes lient l'art à la vie quotidienne, brouillent les frontières entre l'espace public et l'espace privé et, s'ils créent parfois de la relation là où on ne l'attend pas, ils explorent, la plupart du temps, des situations spatiales inédites. Le catalogue d'exposition offre, en outre, une contribution déterminante pour la notion

⁴ Cette exposition a eu lieu du 25 septembre 2010 au 30 janvier 2011.

⁵ Voir les ouvrages d'Henri Lefebvre *Le droit à la ville* (1968) et *La Production de l'espace* (1974).

⁶ Voir, par exemple, les publications suivantes : Marie Fraser (dir.), *Sur l'expérience de la ville. Interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999 ; Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammation, 2002 ; Andrea Urlberger, *Parcours artistiques et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan, 2003.

⁷ Marie Fraser, *La Demeure*, catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre - 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008, p. 15.

⁸ *Ibid.*

⁸ Kim Adams, Michel de Broin, Constanza Camelo, Alexandre David, Marie-Suzanne Désilets, Rachel Echenberg, Marie-Ange Guillemot, Kit+Argentine= Bordeline Developments, Lani Maestro, Shelley Miller, Janet Morton, Daniel Olson, Jean-François Prost, Ana Rewakowicz, Danielle Sauvé, Steve Topping et Mariy Sui Yee Wong.

de demeure dans le champ de l'art contemporain au Québec tout en montrant qu'elle « ne peut plus se définir comme un espace de replis, sédentarisé et fixe⁹ ».

De la même façon, ce mémoire exprimera la possibilité d'habiter au cœur de la mobilité et de la précarité. Si Marie Fraser écrit que « c'est le geste d'habiter qui fonde la demeure¹⁰ » et non l'inverse, nous chercherons à préciser que l'acte d'habiter se définit d'abord par un rapport à l'espace, par une pratique spatiale : « c'est ce qu'on fait du lieu qui le définit et non un ensemble d'a priori ou de lois¹¹ ». Cela rejoint la pensée du sociologue Pierre Sansot qui écrivait : « Habiter, c'est d'abord avoir des habitudes à tel point que le dehors devient une enveloppe de mon être et du dedans que je suis. C'est pourquoi on peut affirmer que, d'une certaine manière, j'habite une ligne de bus, dès lors que je l'emprunte chaque jour.¹² » Constatons ainsi que si la maison est traversée par la question de l'habiter, celle-ci n'est pas nécessairement traversée par la maison. Nous pouvons aussi bien habiter le quartier, la ville ou la ligne de bus sans habiter la maison. Toutefois, dans le cas de notre mémoire, cette notion ne peut se comprendre en termes d'« habitudes » et d'« enveloppe ». Habiter devient, précisément, « habiter sans habitudes ». Le corpus à l'étude invite à « habiter l'inhabituel¹³ ». Nous reprenons ainsi la belle formule de Paul Virilio pour désigner la propension des artistes à habiter des espaces autres et à habiter autrement l'espace domestique. Virilio écrit : « Habiter, c'est d'abord investir un lieu, se l'approprier. Aux dimensions métriques d'un volume bâti, se joignent les dimensions affectives qui construisent le vécu des habitants : c'est l'usage qui qualifie l'espace, et non l'inverse.¹⁴ » De la demeure à la place publique, en passant par le terrain vague et l'espace de la galerie, Bilodeau, Rewakowicz et Prost activent d'autres manières d'habiter en mesure de revitaliser le quotidien et le vivre-ensemble.

⁹ Fraser, *La Demeure*, op. cit., p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Payot, 2000, p. 173.

¹³ Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Paris, Galilée, (1976), 1993, p. 202.

¹⁴ *Ibid.*, p. 197.

Ainsi, Bilodeau construit des résidences personnelles prenant parfois des allures de labyrinthe dans le but de déstabiliser les habitudes domestiques et de tenir le corps en éveil, tandis que Rewakowicz ébranle plutôt les fondements de son identité et de son rapport à l'autre dans des projets comme *Inside Out* (2001) et *SleepingBagDress* (2003-2004).

Poursuivant cette démonstration, ce mémoire montrera que repenser l'habiter pour Jacques Bilodeau, Ana Rewakowicz et Jean-François Prost implique de revoir les présupposés architecturaux contraignant l'espace domestique, de s'affranchir des carcans idéologiques qui emprisonnent nos modes de pensée, d'explorer l'espace social, de redonner au corps une mobilité, en somme, de pratiquer un *nomadisme du corps et de l'esprit*. Nous chercherons ainsi à mettre en correspondance la figure théorique du nomade à une posture artistique subversive qui prendra appui sur les travaux de Gilles Deleuze, de Félix Guattari, de Rosi Braidotti et de Michel Maffesoli. Ne nécessitant pas l'acte physique de voyager, l'essence de la posture nomade réside avant tout dans la subversion des conventions. Ainsi, à l'image de l'œuvre de Jean-François Prost, *Inflexion des usages dans la ville générique* (2002), au sein de laquelle l'artiste infiltre divers lieux à bord d'une camionnette, tel que des stationnements de centres commerciaux en banlieue, l'emploi de cette notion cherche moins à rendre visible la mobilité des prototypes d'habitation que leur rapport critique à l'espace et leurs façons de remettre en cause l'ordre dominant.

Paul Virilio écrit en 1976 : « Il n'y a plus l'architecture » et puis la « plomberie », il n'y a pas de bas organes dans l'habitation, l'habiter est indivisible. À l'échelle de l'urbanisation, il n'y a pas non plus l'habiter » d'une part, le « circuler » de l'autre.¹⁵ Il semble que les notions d'« habiter » et de « nomadisme » doivent plus que jamais se penser l'une avec l'autre. À tout le moins, nous avons fait le pari qu'elles

¹⁵ *Ibid.* p. 189.

allaient ensemble, ne sachant pas toujours si c'est le mode de vie nomade qui s'insère dans la grande notion d'habiter ou si c'est l'habiter, de n'importe quel « mode » soit-il, qui s'inscrit dans un grand mouvement nomade. Car la vie est mouvement et c'est cela que nous rappelle la figure théorique du nomade. Cette dernière se dérobe à l'ordre dominant à l'image de la tactique certeuienne et insuffle de la mobilité dans les modes de pensée et d'action. Elle est une façon, en outre, d'infiltrer la vision du monde basée sur la stabilité et la reconnaissance des frontières et nous semble contenir une clé pour traverser l'impasse actuelle du vivre-ensemble.

Ainsi, Jacques Rancière situe l'impasse de l'action politique dans l'attribution d'un *propre* à la communauté¹⁶. De la même manière, Zygmunt Bauman indique que « tous les problèmes sont mondiaux alors que la politique reste coincée dans le local¹⁷ ». Michel Maffesoli abonde également dans ce sens, mais il affirme aussi que « lorsque ce n'est pas de faim, c'est d'ennui ou de désespoir dont on meurt¹⁸ ». Il énonce par cette phrase les grandes inégalités humaines et l'endormissement voire la torpeur de la société. Mais ne pourrions-nous pas percevoir également cette impasse dans l'inefficacité des grands mouvements politiques à générer du changement, dans le débat stérile entre particularisme et universalisme, dans la difficulté pour la ville d'exister comme corps politique collectif, dans cette façon répandue de franchir les frontières sans s'altérer au contact de l'Ailleurs et dans l'« esthétique relationnelle¹⁹ » qui se voue parfois au secours de tout ce qui s'effrite et se disloque ?

¹⁶ Attribuer un « propre » à la communauté, selon Rancière, conduit à la percevoir comme une entité homogène, alors que celle-ci, ne pouvant se fonder sur une seule identité, doit se penser à l'extérieur d'un sentiment d'appartenance. Ces idées seront abordées dans la dernière partie de ce mémoire. Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 114.

¹⁷ Zygmunt Bauman cité dans « Le défi de la globalité est un défi de la complexité. Dialogue avec Zygmunt Bauman, Université de Leeds », *LeMonde.fr*, 13 août 2012, en ligne, <<http://e-south.blog.lemonde.fr/2012/08/13/le-defi-de-la-globalite-est-un-defi-de-la-complexite-dialogue-avec-zygmunt-bauman-universite-de-leeds/>>. Consulté le 19 avril 2014.

¹⁸ Michel Maffesoli, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 29.

¹⁹ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001.

Ce corpus dit cette impasse tout en se projetant *ailleurs*. Il semble que les artistes à l'étude offrent moins des miroirs de nous-mêmes que des caisses de résonance et des modes d'action afin que tout un chacun revendique sa place. Les oeuvres se présentent comme des « micro-résistances citoyennes [et] habitantes²⁰ » qui fondent de nouveaux modes d'existence. Le choix des oeuvres de notre corpus a ainsi été motivé par leur approche commune de l'habiter, fondée sur la transgression des codes et sur une volonté d'en réintensifier l'expérience à l'échelle du corps. Si, selon Michel Maffesoli, « le propre de la modernité a été de tout vouloir faire entrer dans le rang, de codifier et, *stricto sensu*, d'identifier », la circulation qu'elle soit « réelle ou fantasmée » resurgit contre toute attente et nous assistons à un « retour cyclique des valeurs oubliées »²¹. Leurs oeuvres témoignent de cette propension à la mobilité. À l'encontre de l'idée de l'oeuvre d'art comme objet fini, elles génèrent des valeurs, des attitudes et des expériences de vie qui marquent un retour dans le champ de l'éthique.

Afin de faciliter la lecture de notre mémoire, un premier chapitre offrira une mise au point théorique interdisciplinaire sur le sens de l'habiter. L'analyse des textes fondateurs de Martin Heidegger, de Gaston Bachelard et d'Emmanuel Lévinas apportera quelques définitions paradigmatiques de cette notion. Ce chapitre imposera donc un retour sur la période faste de réflexions entourant l'habitation et la ville ayant eu lieu au tournant des années 1960. Se pencher sur les thèses lefebvriennes et situationnistes, par exemple, éclairera les réalités contemporaines. Au champ philosophique et phénoménologique s'ajouteront les travaux de l'anthropologue Marc Augé, du philosophe de la ville Jean-Paul Dollé, du géographe et spécialiste de la question de l'habiter Mathis Stock et de l'anthropologue Michel De Certeau. D'une conception héritée de l'habiter, nous passerons ainsi à une conception élargie en mesure d'intégrer les phénomènes contemporains de la mobilité et de l'omniprésence

²⁰ Julie Boivin, « Topophilie urbaine des lieux et non-lieux de la mémoire », *Esse arts + opinions*, no. 47, hiver 2003, p. 30.

²¹ Maffesoli, *op. cit.*, p. 36 et 37.

de l'ailleurs – des notions qui échappaient notamment à l'ontologie heideggerienne. Les champs anthropologique et géographique nous permettront, par ailleurs, de concevoir l'habiter non plus comme « manière d'être dans l'espace », mais comme « manière de faire avec l'espace²² », soit comme une « pratique » des lieux et de l'espace.

S'en suivra la proposition d'une posture nomade au deuxième chapitre. Nous pouvons constater que le concept de nomadisme est très populaire dans les études en sciences humaines depuis une vingtaine d'années et que les phénomènes de globalisation et de mondialisation ont fait apparaître une terminologie nomade qui a donné l'impression que les frontières disparaîtraient et feraient circuler un citoyen de monde. Or, si certains parlent d'un nomadisme contemporain, nous croyons qu'il faut se méfier des néologismes et qu'il s'agit moins d'un retour au nomadisme traditionnel que l'apparition d'autre chose. Voilà pourquoi nous en viendrons à parler davantage de posture nomade comme attitude et mode de pensée. Ce sera alors l'occasion de pointer l'émergence d'une pensée nomade dans les arts et d'ancrer la posture nomade dans des bases théoriques issues de la philosophie et de la sociologie. Nous nous appuierons sur le nomadisme philosophique et la pensée rhizomatique de Gilles Deleuze et Félix Guattari, sur le nomadisme identitaire et féministe de Rosi Braidotti et sur les travaux en sociologie de Michel Maffesoli qui lient le nomadisme à la quête de l'individu contemporain.

Le troisième chapitre présentera trois études de cas en mesure d'éclairer la question de l'habiter en art actuel. En périphérie de l'architecture et du design, Jacques Bilodeau réalise des interventions architecturales et des installations ayant pour but d'interroger nos habitudes domestiques et de désorienter le corps. Ana

²² Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspaceTemps.net*, 2004, en ligne, <<http://espacetemps.net/document1138.html>>. Consulté le 25 février 2012.

Rewakowicz est une artiste multidisciplinaire inspirée par sa condition d'immigrante qui crée des prototypes d'habitation interrogeant les notions d'appartenance et de nomadisme identitaire. À la croisée de l'architecture et de l'art d'intervention, Jean-François Prost cherche à habiter les interstices de la ville et autres espaces a priori inhabitables ainsi qu'à revoir la frontière entre l'espace privé et l'espace public. Si leurs pratiques invitent toutes à habiter sans habitudes, d'une façon précaire et nomade, elles se distinguent néanmoins par les lieux qu'elles investissent, par leurs modes de fonctionnement et par la place qu'elles accordent à l'altérité. L'analyse du corpus se fera à la lumière des bases théoriques explorées et cherchera à montrer en quoi Bilodeau, Rewakowicz et Prost adoptent une posture nomade qui leur permet de reconfigurer l'espace privé. Nous constaterons ainsi que rejouer la question de l'habiter chez ces artistes entraîne une nomadisation du quotidien (Bilodeau), de l'identité (Rewakowicz) et de la ville (Prost). Dans tous les cas, leurs modes d'habiter invalident la quête de confort poursuivie par la majorité d'entre nous dans l'espoir de connaître une vie plus heureuse et, s'ils expérimentent l'instabilité, la mobilité et la précarité, c'est pour créer des formes de vie *autres*.

Le dernier chapitre cherchera à préciser la spécificité de ces œuvres en regard de leur dimension esthétique, éthique et politique. Il aura pour objectif d'aborder les pratiques artistiques en regard de l'architecture de façon à relever leur potentiel à activer de nouveaux espaces et de nouvelles situations. Nous montrerons comment les artistes réalisent une « architecture-action » capable d'une « performance », à la manière du dispositif²³. S'ils produisent des attitudes et des formes de vie fortement motivées par un désir de transformation, nous verrons qu'habiter et créer se recoupent à plusieurs endroits. Nous montrerons que ces pratiques comportent une dimension éthique importante que ce soit en touchant à la question de l'habiter, en adoptant une posture nomade ou en créant des architectures qui accueillent les corps

²³ Alain Guiheux, *Architecture-Action : une architecture post-théorique*, Paris, Sens & Tonka, 2002, p. 7.

tout en les *projetant* vers un ailleurs. Enfin, en transformant le chez-soi en un lieu de résistance et de liberté, ces artistes contribuent, plus largement, à une redéfinition de l'espace collectif. Par conséquent, nous poursuivrons l'analyse du corpus en approfondissant l'étendue de sa portée politique à la lumière de travaux de Jacques Rancière.

Constatons, en dernière instance, qu'il ne faut pas nécessairement avoir vécu l'exil ou l'itinérance pour être aux prises avec des questions sur l'habiter. Faire le choix d'un nouveau quartier, éprouver de la joie à dresser un campement en forêt, revenir sur la rue de notre enfance pour voir ce qui est advenu de notre maison natale ou en faire une visite mentale lors d'une distraction rêveuse sont autant de situations qui nous mettent sur la piste de l'habiter. N'avons-nous tous pas, à un moment ou à un autre, construit des cabanes avec le désir et la magie de réinventer notre monde à une autre échelle ?

CHAPITRE I

HABITER LA MAISON, LE QUOTIDIEN, LA VILLE

Nous assistons, depuis une quinzaine d'années, à une résurgence des recherches sur l'*habiter*. La paternité de la notion revient habituellement à Martin Heidegger, dont la conférence « Bâtir Habiter Penser²⁴ » prononcée en 1951 constitue un apport incontournable, mais les sciences humaines ont actualisé les recherches de bien des façons. En effet, il semble que chaque discipline ait maintenant sa propre définition de l'habiter selon son cadre méthodologique respectif. Nous constatons ainsi qu'un certain flou théorique continue d'entourer l'acte d'habiter et que la connaissance scientifique arrive difficilement à se saisir de cette notion. Ce premier chapitre sera l'occasion d'établir une mise au point théorique interdisciplinaire sur le sens de l'*habiter*. Nous enracinerons nos réflexions dans l'être-au-monde de Martin Heidegger, dans *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard et dans la phénoménologie d'Emmanuel Lévinas. Il importera ensuite de revenir sur cette période faste de remises en question et de propositions qu'ont été les années 1960 pour la notion d'habiter afin d'éclairer les défis spatiaux contemporains. Nous terminerons ce chapitre en proposant une nouvelle approche dans lequel « habiter » implique de « faire avec l'espace ». Il va de soi que l'analyse de ces références ne prétend à aucune exhaustivité, mais qu'elle cherche à faire écho aux pratiques artistiques à l'étude, dans un jeu de rebonds et d'approfondissement.

²⁴ Martin Heidegger prononce cette conférence au mois d'août 1951 à Darmstadt. La conférence est transcrite au sein de l'ouvrage *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.

1. 1 Qu'est-ce qu'habiter ?

Emprunté au latin *habitare*, « avoir souvent », au sens de « habitude », habiter veut aussi dire « demeurer ». Demeurer signifie « séjourner » au sens de l'expression « il y a péril en la demeure », c'est-à-dire qu'il y a un certain danger à rester dans la même situation²⁵. Du vieux terme gothique *wunian*, habiter désigne également « demeurer en paix », « être libre ». C'est seulement à partir de 1050 qu'il signifie demeurer quelque part et le verbe ne s'imposera dans le vocabulaire courant qu'au XVIIIe siècle. « Habiter », par extension va signifier « fréquenter », « avoir des relations charnelles avec quelqu'un » et désignera, finalement, dans la langue ecclésiastique, le coït²⁶. « Habiter consiste alors à être dans et avec le corps de l'Autre.²⁷ »

1. 1. 1 Le mythe de la première maison

Selon l'historienne de l'art Marie-Ange Brayer, la maison aurait, de tout temps, incarné une dialectique entre nomadisme et sédentarité²⁸. Ce dualisme s'exprime par le fait qu'il y a deux versions du mythe de l'origine de la première maison. Il y a, d'une part, la version racontée par Filatere « où Adam, chassé du Paradis, joint les mains au-dessus de sa tête pour se protéger des pluies diluviennes »²⁹. Née d'un simple geste nomade, la maison aurait aussitôt pris le sens « du besoin de protections contre les éléments extérieurs »³⁰. Et il y a, d'autre part, la

²⁵ Voir les ouvrages de Thierry Paquot, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, Éditions La Découverte, 2007 et *Demeure terrestre : enquête vagabonde sur l'habiter*, Paris, Les éditions de l'Imprimeur, 2005. L'auteur s'appuie sur les ouvrages de référence de Pierre Larousse, Emile Littré et le *Dictionnaire historique de la langue française*.

²⁶ Paquot, *Demeure terrestre*, *op. cit.*, p. 111.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Marie-Ange Brayer, « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 3 « La maison », Orléans, éditions HYX, 1997, p. 6.

²⁹ *Ibid.* Brayer fait référence à l'ouvrage de Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

³⁰ *Ibid.*

version décrite par le sociologue Georg Simmel concernant «la découpe d'un territoire dans le continuum de l'espace³¹ ». Il écrit plus exactement : « l'homme qui le premier a bâti une hutte révéla [...] la capacité humaine spécifique face à la nature en découpant une parcelle dans la continuité infinie de l'espace, et en conférant à celle-ci une unité particulière conforme à un seul et unique sens³² ». Marie-Ange Brayer parle ainsi d'une opposition entre version nomade et version sédentaire de la maison, comme le nœud d'une logique binaire qui opposerait également privé et public, individuel et collectif, rationnel et irrationnel, etc³³. Plongeons-nous dans l'habiter en gardant à l'esprit ce dualisme à l'origine même de l'humanité.

1. 1. 2. *Bâtir Habiter Penser*

On considère généralement qu'il faut d'abord être dans une habitation ou bâtir une habitation pour habiter. Or, selon Heidegger, bâtir, c'est déjà habiter³⁴. Il écrit : « Nous n'habitons pas parce que nous avons bâti, mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons, c'est-à-dire que nous sommes les habitants et sommes comme tels.³⁵ » Heidegger plonge dans la racine des mots pour nous en donner la preuve.

Le mot du vieux-haut-allemand pour bâtir, *buan*, signifie habiter. Ce qui veut dire : demeurer, séjourner. [...] *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* sont en effet le même mot que notre *bin* (suis) dans les tournures *ich bin*, *du bist* (je suis, tu es) [...] ³⁶. [Ainsi] “je suis” et “tu es” veulent dire “j’habite” et “tu habites”. La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes *sommes* sur la terre est le *buan*, l’habitation.³⁷

³¹ *Ibid.*

³² Georg Simmel, *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988, p. 164, dans Brayer, *op. cit.*, p. 6.

³³ *Ibid.* Nous pourrions peut-être ajouter ici l'opposition entre art public et art d'intervention.

³⁴ « Bâtir, voulons-nous dire, n'est pas seulement un moyen de l'habitation, une voie qui y conduit, bâtir est déjà, de lui-même, habiter. » Heidegger, *op. cit.*, p. 171.

³⁵ *Ibid.*, p. 175.

³⁶ *Ibid.*, p. 172-173.

³⁷ *Ibid.*, p. 173.

Ces filiations étymologiques nous révèlent la nature coextensive de l'être et de l'habiter qui fera dire à Heidegger : « être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter³⁸ ». Elles nous indiquent également qu'« être » se conçoit comme « habiter auprès de », « être familier de ». Par conséquent, « cet habitat est habitude, il est familiarité³⁹ ». Ajoutons qu'habiter, selon Heidegger, c'est « être mis en sûreté », « rester enclos dans ce qui nous est parent » ; « le trait fondamental de l'habitation est ce ménagement »⁴⁰. Cette notion de ménagement doit se comprendre au sens de « soin » et d'« attention ». Il écrit :

C'est seulement pour autant que l'homme de cette manière mesure et aménage son habitation qu'il peut être la mesure de son être⁴¹ [...] car l'homme habite en mesurant d'un bout à l'autre le "sur la terre" et le "sous le ciel".⁴²

Cette « mesure aménageante n'est pas une science », selon Heidegger; elle est poésie⁴³. « C'est la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation. La poésie est le véritable "faire-habiter" » et c'est en ce sens que le philosophe reprend le vers de Hölderlin : « l'homme habite en poète »⁴⁴. La poésie est un bâtir.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ J. L. Chrétien, « De l'espace au lieu », C. Tacou (dir.), *Les symboles du lieu. L'habitation de l'homme*, Paris, L'Herne, 1983, p. 127, dans Perla Serfaty-Garzon, *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999, p. 52.

⁴⁰ Heidegger, *op. cit.*, p. 176. Il développe la figure du Quadripart ou du Carré pour évoquer ce rassemblement de ce qui nous semble a priori détaché au sein de l'habitation. Serfaty-Garzon écrit : « L'habitation est considérée comme le lieu central où la conscience de l'être-au-monde intègre et accueille les dimensions de l'univers (la terre, le ciel), de la vie sociale, des hommes (les mortels), et du sacré. La figure du Carré est la figure d'une habitation pluridimensionnelle qui exprime le ménagement [...] ». Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ Heidegger, *op. cit.*, p. 234.

⁴² *Ibid.*, p. 238.

⁴³ *Ibid.*, p. 234. Heidegger nous renseigne bien peu sur le « comment » de cette poésie, mais nous savons toutefois que la mesure est celle de l'étendue entre la terre et le ciel ; elle est vie spirituelle. Nous pourrions comprendre la poésie, par conséquent, comme ce qui « dit les aspects du ciel ». *Ibid.*, p. 240.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 227. C'est plutôt Heidegger qui extrait ce vers de ce poème : « Plein de mérites/mais en poète/L'homme habite sur cette terre ». Extrait tiré du poème « En bleu adorable », *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, (1823), 1967, pp. 939-941. L'écrivain Christian Bobin décrit le travail de la poésie en écho à la pensée d'Heidegger : « Nous avons rendu le monde étranger à nous-mêmes, et peut-être ce que l'on appelle la poésie, c'est juste de réhabiter ce monde et l'approprier à nouveau. [...] Au fond, habiter poétiquement le monde s'oppose à habiter techniquement. On peut le

Retenons, en somme, qu'habiter, selon l'ontologie heideggerienne, « c'est organiser le monde à partir d'un centre, retirer de l'univers inconnu et chaotique un espace que l'on pourvoit de limites, et dont le sens est conféré par l'habitant⁴⁵ ». Précisons que Heidegger a célébré l'ancrage en un sol natal, le respect du sang pur et l'amour de la langue maternelle, d'où les accusations de compromissions avec le nazisme qu'il s'est parfois attirées. Il faut, sans doute, avoir en tête que Heidegger n'a jamais connu l'exil, mais toujours et presque exclusivement l'ermitage. Effectivement, il se réfugie fréquemment dans sa cabane - qu'il nomme *Hütte* - dans les profondeurs de la Forêt Noire afin de lire et de méditer. Celle-ci représente dans l'œuvre du philosophe son goût pour le dénuement, mais également sa crainte du déploiement technologique.

1. 1. 3 La maison bachelardienne

Nous pouvons constater certaines parentés entre l'être-au-monde d'Heidegger et *La Poétique de l'espace*⁴⁶ de Gaston Bachelard. Sans cette relation entre l'être et le temps de la première maison, « l'homme serait un être dispersé⁴⁷ ». Dans les deux cas, la demeure est lieu centré et concentré; elle est continuité et durée. La maison bachelardienne correspond à l'image du « nid ordonné » et de la « maison-cosmos intimement inscrite dans l'univers »⁴⁸. Bachelard écrit ainsi : « la maison est notre coin du monde⁴⁹ ». Enracinée dans un sol natal (l'enfance), elle est une confirmation incessante de notre origine. Elle est un archétype « dont l'image devient une force de

formuler de cette manière si abrupte. » « Les contemplatifs sont les guerriers les plus résistants », dans *Canopée, Pour une écologie de la terre, du corps et de l'esprit*, no. 10, Paris, Actes sud, mars 2012, p. 74.

⁴⁵ Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸ Paquot, *Demeure terrestre, op. cit.*, p. 56.

⁴⁹ Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

protection, un réconfort permanent »⁵⁰. Par ailleurs, la maison qui est poétiquement habitable, selon Bachelard, contient deux ou trois étages et se conçoit dans une verticalité qui place le grenier sous le signe de la rêverie et la cave sous le signe de l'angoisse en analogie au rapport du ciel et de la terre⁵¹. Le sujet doit circuler dans cet axe vertical pour découvrir l'espace de la maison. Celle-ci invite, de fait, « à nous loger dans un monde fermé, intime, qui appelle l'imagination du dedans »⁵². C'est la rêverie poétique qui permet « de faire passer le petit dans le grand, le lointain dans le proche, l'extérieur vers l'intérieur »⁵³.

Ainsi, force est de reconnaître qu'elle correspond à un idéal qui ne tient plus aujourd'hui. Les exemples sont nombreux pour démontrer la pénétration du dedans et du dehors outre la rêverie poétique – pensons simplement à la télévision qui amène le lointain dans le proche et la voiture qui maintient le dedans dehors. Enfin, comme Heidegger, Bachelard dénonce l'usage de « mécanismes industriels dépoétisés » qui contribuent à la disparition des territoires de la rêverie⁵⁴.

⁵⁰ Paquot, *Demeure terrestre*, *op. cit.*, p. 66.

⁵¹ Bachelard écrit : « La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Les marques de cette polarité sont si profondes qu'elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l'imagination. En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. [...] [La cave] est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. » Bachelard, *op. cit.*, p. 35.

⁵² Jean-Jacques Wunenburger, « Gaston Bachelard et la topoanalyse poétique », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée aux XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 53. Wunenburger ajoute que la maison « réalise pleinement la "fonction d'habiter" qui permet que la "vie se loge, se protège, se couve, se cache" ». Bachelard, *op. cit.*, p. 127 cité dans Wunenburger, *op. cit.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.* Or, il faut se garder de comparaisons trop rapides entre Heidegger et Bachelard et avoir à l'esprit que l'œuvre de ce dernier est très poétique et qu'elle permet, avant tout, de rouvrir le langage qui tend à être de plus en plus réduit à sa fonctionnalité et, par conséquent, de renouveler notre vision de la maison en la soumettant à la rêverie. Selon Thierry Paquot, le véritable point commun entre Bachelard et Heidegger serait, au fond, « l'amour de la langue et de la poésie comme philosophie "spontanée" ». Paquot, *Demeure terrestre*, *op. cit.*, p. 138.

1. 1. 4 Lévinas et l'accueil d'autrui

Selon Emmanuel Lévinas, auteur de *Totalité et Infini*⁵⁵, tout se conçoit à partir de la demeure. À la fois constituante et constituée d'intériorité, elle est le premier commencement. Il écrit :

Le rôle privilégié de la maison ne consiste pas à être la fin de l'activité humaine, mais à en être la condition et, dans ce sens, le commencement. [...] L'homme se tient dans le monde comme venu vers lui à partir d'un domaine privé, d'un chez soi, où il peut, à tout moment se retirer.⁵⁶

L'homme se tient dans le monde à partir d'un dedans et d'une attention à soi-même qu'incarne la demeure. En cela, le chez-soi n'est pas dans le Monde, car il ouvre le Monde⁵⁷. De la même manière, Lévinas écrit que « la demeure ne se situe pas dans le monde objectif, mais le monde objectif se situe par rapport à ma demeure⁵⁸ ». La demeure comme « intériorité du moi » est donc avant tout « retraite » et « recueillement »⁵⁹. Ce n'est non pas l'isolation de la maison qui provoque le recueillement, mais l'inverse. Le bâtiment devient « demeure » du fait de cette retraite⁶⁰. De même, c'est en se recueillant et donc, « en se séparant du monde », que le Moi en vient à exister⁶¹. Or, le recueillement n'est jamais coupé du monde, mais

⁵⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, (1961), 2009.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁷ À ce sujet, François-David Sebbah explique que la demeure ou le chez-soi chez Lévinas désigne un "non-lieu" : « condition de possibilité de la jouissance, la "maison" est bien antécédente au Monde, et n'a donc nul lieu dans le Monde – et encore moins dans l'espace objectif mesuré, mesurable ». « Emmanuel Lévinas. L'utopie du chez soi », Paquot et Younès (dir.), *Le territoire des philosophes*, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁸ Lévinas, *op. cit.*, p. 163.

⁵⁹ Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁰ Lévinas écrit : « Il faut inverser les termes : le recueillement, œuvre de séparation, se concrétise comme existence dans une demeure, comme existence économique. Parce que le moi existe en se recueillant, il se réfugie empiriquement dans la maison. Le bâtiment ne prend cette signification de demeure qu'à partir de ce recueillement. » Lévinas, *op. cit.*, p. 164.

⁶¹ Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 57.

toujours et encore accueil. Il ne se réalise, au fond, qu'en relation avec autrui, car « c'est parce qu'il y a de l'Autre qu'il y a possiblement du moi⁶² ».

Lévinas nous indique, en outre, un équilibre à atteindre : se guetter d'une absolutisation des racines et, à l'inverse, d'une dé-localisation et d'un non-monde⁶³. Le chez-soi légitime est celui qui repose sur l'hospitalité. Il se constitue d'une part, d'une intimité avec soi-même, avec la tentation de l'ancrage et de la sécurité et d'autre part, de la conscience du « potentiel d'aliénation que porte cette stabilité »⁶⁴. Notons, par ailleurs, que la nature hospitalière de la demeure repose grandement sur des qualités féminines, selon Lévinas. En effet, « la demeure comme retrait ouvert » exprimerait « la trace du féminin⁶⁵ ». Plus encore, le féminin serait la première altérité :

Et l'Autre dont la présence est discrètement une absence et à partir de laquelle s'accomplit l'accueil hospitalier par excellence qui décrit le champ de l'intimité, est la Femme. La Femme est la condition du recueillement de l'intériorité de la maison et de l'habitation.⁶⁶

Lévinas spécifie que si le véritable chez-soi doit être « habité par la discrète présence du féminin », cela ne se traduit pas nécessairement par la présence de la femme⁶⁷. Or, malgré cette précaution prise au niveau du langage, nous pourrions nous demander si l'altérité absolue n'est pas perçue ainsi du fait d'une pensée patriarcale. En ce sens, Lévinas réfléchirait l'Altérité à partir du corps masculin et non pas du sujet universel⁶⁸.

⁶² Paquot, *Demeure terrestre*, *op. cit.*, p. 155. De la même façon, Serfaty-Garzon écrit : « Au cœur même de la maison apparemment la plus secrète se trouve l'autre, serait-ce sous les traits du refus de l'hospitalité ou de la crainte de l'ouverture. » Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 62.

⁶³ Sebbah, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁴ Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁵ Yoann Morvan, « L'habiter et l'économie domestique à l'ère de l'urbain généralisé. En lisant Lévinas », dans Paquot (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁶ Lévinas, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁷ Sebbah, *op. cit.*, p. 266.

⁶⁸ En effet, il faudrait voir si la différence sexuelle chez Lévinas apparaît comme une dualité insurmontable et si la quête de l'autre est celle du tout-autre qui ne sera jamais soi.

Ces réflexions tirées des travaux de Lévinas nous amènent, tout de même, à ne pas opposer mécaniquement intérieur et extérieur, privé et public, etc. La quasi-totalité des travaux de Perla Serfaty-Garzon – très proches de ceux de Lévinas – cherche à nuancer cette opposition. Elle écrit :

Une fois dépassée la tentation d'assimiler automatiquement et dans tous les cas l'intime au profond et à l'authentique (ce qu'il est parfois), et celle de l'opposer sans nuance au superficiel et à l'extérieur, reste le "noyau dur", du concept, soit son évocation du retrait, du retour vers soi ou vers un cercle de proches, celle de l'individuel, et celle de la conscience et de la découverte du moi. L'intimité introduit donc l'intimité de l'être, cette intériorité par rapport à soi indispensable au recueillement évoqué par Lévinas.⁶⁹

En somme, cette première partie nous aura permis d'ouvrir le champ de l'habiter de manière à montrer qu'il excède le simple processus d'habitation domiciliaire. Nous retenons ainsi que chez Heidegger et Bachelard, la maison (natale) est étroitement liée à un état d'harmonie du sujet avec lui-même. Or, nous pouvons déjà relever certains écueils ou certaines difficultés à penser l'habiter contemporain dans ce cadre de références. En effet, Heidegger et Bachelard préconisent un enracinement et une ruralité qui n'intègrent pas les changements urbains apportés par la modernité. Par exemple, leur approche ne permet pas de penser l'exil à l'extérieur d'une aliénation. De plus, si Lévinas propose une définition de la demeure capable d'accueillir l'Autre en elle-même, nous sommes obligés de constater que ses pensées ne résistent pas aux particularismes enracinés et que sa conception de l'altérité, basée sur la différence sexuelle, apparaît peu viable. Enfin, la maison en étant « la figure majeure d'une dimension ontologique », rend pérenne celle de l'habiter entendu comme « fonction de l'être au monde »⁷⁰. Cela dit, il ne faut pas oublier qu'il y a d'autres figures capables de « traduire l'habiter et son aspiration au

⁶⁹ Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 65.

soin, au souci, et au sacré⁷¹ » et c'est en cela que nous nous dirigerons vers une « pratique de l'habiter » qui privilégie de « faire avec l'espace ».

1. 2 Sur l'(im)possibilité d'habiter la ville

Tandis que l'urbanisation évolue à une cadence aussi vive que démesurée, que les problèmes d'itinérance s'accroissent et que les phénomènes de gentrification deviennent la norme, nous serions tentés de nous interroger sur la possibilité d'habiter la ville. Non seulement, penser l'habiter sur les fondations de la demeure ne semble plus tenir, mais les changements que connaissent les villes contemporaines compliquent doublement les conditions de cette habitation. Bien que Heidegger attire notre attention lors de sa conférence en 1951 sur le fait que « la véritable crise de l'habitation ne consiste pas dans le manque de logements », mais « en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation », force est de constater qu'il s'adresse à un pays en ruine, où les appartements sont réquisitionnés et partagés⁷². La ville, aux tournants des années 1960, connaît des transformations radicales et semble, aux yeux de plusieurs, devenir de moins en moins habitable. Penchons-nous sur cette période faste de questionnements qui seront en mesure d'éclairer les inquiétudes qui surviennent à notre époque.

1. 2. 1 La crise de l'habiter au tournant des années 1960

Le nombre étonnant de recherches et de travaux portant sur l'habiter, au tournant des années 1960, en France plus particulièrement, peut être expliqué par une seule raison : la population fait face à une crise de l'habitation au sein de laquelle l'individu doit revoir son rapport à l'espace. Adorno n'affirmait-il pas que le temps de

⁷¹*Ibid.* Ainsi, bien des lieux de travail prennent sens d'habitation, précisément, parce que dans ces cas, le sujet habite l'écriture, la réflexion, l'art ou la recherche scientifique.

⁷² Paquot, *Demeure terrestre*, *op. cit.*, p. 117.

la maison était révolu ? Georges-Hubert de Radkowski ne pointait-il pas l'émergence d'une nouvelle civilisation nomade alors que Henri Lefebvre soulevait la dissolution de la ville dans un urbain généralisé ?

En effet, Theodor W. Adorno dénonce alors la déportation, la spéculation immobilière dévastatrice et l'architecture réduite à son unique dimension fonctionnelle⁷³. Il écrit :

Comme toujours, c'est pour ceux qui n'ont pas le choix que la situation est la plus difficile. Ils habitent sinon dans des bidonvilles, du moins dans des bungalows mais, demain déjà, ils coucheront peut-être dans des cabanes de jardinier, dans des caravanes ou dans leurs voitures, sous la tente ou à la belle étoile. Le temps de la maison est passé.⁷⁴

Lévinas, quant à lui, s'inquiète de l'habitabilité du monde et de cette possibilité même de s'approprier un chez-soi :

Ce monde où la raison se reconnaît de plus en plus, n'est pas habitable. Il est dur et froid comme ces dépôts où s'entassent des marchandises qui ne peuvent satisfaire; ni vêtir ceux qui sont nus, ni nourrir ceux qui ont faim; il est impersonnel comme les hangars d'usines et de cités industrielles où les choses fabriquées restent abstraites, vraies de vérité chiffrable et emportée dans le circuit anonyme de l'économie [...].⁷⁵

Se retirer au sein de l'urbain généralisé semble de plus en plus difficile. C'est l'idée même d'intériorité qui devient introuvable. « Avec l'éparpillement de la commensalité, c'est donc la maisonnée en tant que communauté qui se désagrège.⁷⁶ » En effet, Adorno, Lefebvre et Lévinas pressentent tous l'effritement de la famille :

⁷³ Voir paragraphe intitulé « Asiles pour sans-abri », dans Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, (1951), 2003, pp. 45-48

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

⁷⁵ Emmanuel Lévinas, *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, (1963), 1995, p. 54-55.

⁷⁶ Morvan, *op. cit.*, p. 151.

Socle de la demeure, parce que “source du temps humain⁷⁷” d’après Lévinas, la famille est mise à mal par cette nouvelle donne urbaine et sociétale; l’altérité, ferment de l’éros, est menacée par une certaine marchandisation des relations interhumaines qui peut faire de la main qui caresse, une main qui agrippe.⁷⁸

Constatant les difficultés de vivre au sein du foyer, Georges-Hubert de Radkowski écrit : « Et le dernier pas possible dans cette direction ne serait-il pas celui que tente de franchir l’architecture mobile : libérer l’habitation-logement elle-même de tout enracinement dans le site; la transformer en équipement familial⁷⁹ ? » Il signale, un peu comme le faisait Adorno, une crise de l’habitat sédentaire équivalant à une crise de la civilisation.

[...] l’habitat sédentaire, ce n’est pas seulement une “maison” fixe, bien assise sur ses fondations, mais aussi une demeure située dans un espace particulier; espace que nous voyons disparaître sans même nous en rendre compte, petit à petit, au profit de quelque chose d’autre fabriqué de toute pièce par la nouvelle civilisation.⁸⁰

La ville se meurt, selon ces auteurs. Alors qu’elle constituait avant tout un espace de sociabilité, elle incarne à présent un espace économique. En outre, le rapport de dépendance qu’avaient connu jusqu’ici la ville et la campagne se voit inversé⁸¹. C’est ici que Radkowski présage le modèle du « réseau » en remplacement des échanges directs entre la ville et la campagne. Devenu « seul médiateur entre ces deux réalités », ce réseau « dessine, modèle et structure l’espace » de manière « à se

⁷⁷ Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 343.

⁷⁸ Morvan, *op. cit.*, p. 152.

⁷⁹ Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l’habiter : vers le nomadisme*, Paris, PUF, 2002, p. 138. L’auteur ne développe pas davantage sur la nature de cet équipement familial. L’apport majeur de ses travaux tient dans leur dimension prospective quant à un « retour » au nomadisme.

⁸⁰ De Radkowski, *op. cit.*, p. 140-141.

⁸¹ Si la « cité primitive dépendait entièrement, quant à sa subsistance, de son environnement, sans que celui-ci dépendît d’elle », « aujourd’hui, c’est la campagne qui dépend entièrement des facteurs dont l’espace est le milieu originel ». *Ibid.*, p. 145. « Toutefois, cette dépendance devient de moins en moins locale, concrète [...] mais toujours plus générale et abstraite : dépendance du milieu urbain pris comme un tout. » *Ibid.*, p. 140.

substituer à l'ancien espace centré sur les sédentaires »⁸². Dès lors, « “habiter” ne désigne plus ici résider, mais – virtuellement ou actuellement – communiquer. Le citoyen-résident est un “abonné” à ces points nodaux de l'espace-réseau; sa résidence, un “branchement” sur ce réseau.⁸³ »

Selon l'auteur, la modernité ferait naître de nouveaux nomades, soit des êtres complètement déliés du sol, qui seraient en train d'édifier « la plus grande et la seule réellement pure et intégrale civilisation nomade de l'histoire »⁸⁴. Selon l'auteur, nous vivons dans une réalité qui est « ordonnée autour de la piste et de la prise » ; tout ce qui nous constitue se trouve « hors de nous »⁸⁵. Dans un texte intitulé « Nous les nomades », il décrit « notre » existence nomade ainsi :

[...] nous nous déterminons par notre projet : non par ce que nous sommes, mais par ce que nous cherchons; non par ce que nous avons, mais ce dont nous manquons, que nous désirons. [...] Toute notre science est construite sur la notion de recherche ; notre économie sur celle de croissance; notre écologie sur celle d'aménagement; notre action sociale sur celle de progrès; notre art sur celle d'aménagement.⁸⁶

Or, nous verrons au cours du prochain chapitre que Radkowski présage, à nos yeux, non pas le retour d'un nomadisme dans sa conception traditionnelle, mais l'apparition d'une pensée nomade qui, loin d'être généralisée à l'ensemble de la civilisation, cohabite avec d'importants renforcements identitaires.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 153 et 155.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 157.

1. 2. 2 Rejouer la ville. Henri Lefebvre et les situationnistes

Devant cette crise de l'habiter, certains prennent le pari de la ville. « Changer la ville pour changer la vie⁸⁷ », écrit Henri Lefebvre en 1946 en invitant à réinventer la révolution à travers la critique de la vie quotidienne. Ainsi, pour changer la vie, il faut qu'il y ait avant tout production d'un espace approprié.

À l'horizon, à la limite des possibles, de produire l'espace de l'espèce humaine, comme œuvre collective (générique) de cette espèce, (de) créer (produire) l'espace planétaire comme support social, d'une vie quotidienne métamorphosée.⁸⁸

On retient généralement des travaux de Lefebvre, cette idée de « production de l'espace » développée dans un ouvrage éponyme publié en 1974. Selon une perspective marxiste, il conçoit la vie quotidienne comme le reflet de l'aliénation sociale et plus précisément comme la prolongation de l'aliénation déjà manifeste dans le domaine de la production. Il s'attaque principalement à la publicité en ce qu'elle entraîne une « consommation symbolique d'images » qui conforme les styles de vie dans certaines normes et assujettit les individus à l'ordre social dominant⁸⁹. Reflet d'un « mercantilisme généralisé », le quotidien est un « espace dans lequel l'inertie et la routine s'emparent finalement de la vie »⁹⁰. Voilà pourquoi Lefebvre appelle à sa métamorphose.

Ceci dit, avant *La Production de l'espace*, Lefebvre publie en 1968 *Le droit à la ville*, par lequel il annonce l'émergence d'une nouvelle réalité : l'urbain. Selon l'auteur, l'urbain succède à la ville industrielle en la faisant éclater de toute part. *Le droit à la ville*

⁸⁷ Henri Lefebvre lançait cet appel dans le premier tome de sa *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, 1947.

⁸⁸ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 484-485.

⁸⁹ Enrique Carratero Pasin, « La quotidienneté comme objet : Henri Lefebvre et Michel Maffesoli », *Sociétés*, no. 78, 2002, p. 6.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

est un droit essentiel non seulement pour habiter, mais pour se réapproprier la cité. Il écrit :

Le droit à la ville manifeste comme forme supérieure des droits : droit à la liberté, à l'individualisation dans la socialisation, à l'habitat et à l'habiter, le droit à *l'œuvre* (à l'activité participante) et le droit à *l'appropriation* (bien distinct du droit à la propriété) s'impliquent dans le droit à la ville⁹¹.

L'Internationale Situationniste s'inscrit dans une mouvance libertaire et marxiste dont les questionnements sur l'espace se rapprochent grandement de la pensée de Lefebvre. Leur critique de l'urbanisme moderne enchevêtre étroitement la réinvention du quotidien entreprise par Lefebvre⁹². Philippe Simay décrit le projet situationniste comme suit : « Face à une culture de masse de plus en plus asphyxiante et un environnement déformé par le culte de la marchandise, il importe de faire renaître le désir au cœur de la ville, d'y introduire des vertiges et des troubles insoupçonnés, d'y inventer des formes de vie inédites et de lui offrir l'événementialité dont elle est aujourd'hui dépourvue.⁹³ » Il importe ainsi de construire des villes déconcertantes dans lequel l'ennui ne sera plus en mesure de survenir. Les situationnistes insisteront sur la nécessité de transformer l'architecture et l'urbanisme par la création de « situations ». Guy Debord écrit :

Il faut entreprendre maintenant un travail collectif organisé, tendant à un emploi unitaire de tous les moyens de bouleversement de la vie quotidienne. [...] Nous devons construire des ambiances nouvelles qui soient à la fois le produit et l'instrument de comportements nouveaux. Pour ce faire, il faut utiliser empiriquement, au départ, les démarches quotidiennes et les formes culturelles qui existent actuellement, en leur contestant toute valeur propre.⁹⁴

⁹¹ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968, p. 155.

⁹² Leur critique s'inscrit également dans les revendications des surréalistes et de l'Internationale Lettriste.

⁹³ Philippe Simay, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, 2008, en ligne, <<http://metropoles.revues.org/2902>>. Consulté le 5 décembre 2011.

⁹⁴ Guy Debord, « Rapport sur la construction... », dans Derréby, Gérard (dir.), *Textes et documents situationnistes*, 1957-1960, Paris, Allia, 2004, p. 14.

En considérant les « perpétuelles interactions » entre le « décor matériel de la vie » et les « comportements qu'il entraîne⁹⁵ », Guy Debord souligne la thèse de Lefebvre, selon laquelle une révolution de la vie quotidienne nécessite avant tout la production d'un espace approprié. La construction de situations et la revendication de la liberté à temps plein permettront, en outre, la libération du citoyen de la société du spectacle⁹⁶. Abolir le spectacle, puisqu'il incarne la « non-intervention », oblige, selon Debord, à abolir également l'autonomie de l'art qui confine l'homme à cette même consommation léthargique. Enfin, l'urbanisme unitaire, la psychogéographie, la dérive et le détournement sont autant de méthodes permettant de réinventer la ville par le jeu et de supprimer toutes conditions d'oppression. Par ailleurs, Lefebvre conçoit le jeu avec le même potentiel :

Il ne suffit pas de prévoir des places pour les fêtes de quartier. Le jeu, à notre avis, est multiforme et multiple. [...] Il correspond à des désirs affinés et différenciés, selon les individus et les groupes, désirs qui tuent vite la monotonie et l'absence de possibilités [...].⁹⁷

Nous retiendrons principalement que Lefebvre et l'I.S.⁹⁸ ont cherché à inventer une vie quotidienne non aliénée dans laquelle la créativité l'emporte sur la routine et que cette vie quotidienne est presque en tout point liée à l'acte d'habiter. Que l'on réfléchisse à notre façon d'habiter la demeure, le quotidien, la ville, les revendications lefebvriennes et les propositions situationnistes éclaireront les pratiques à l'étude. Notons, tout de suite, que les pratiques artistiques actuelles possédant une visée

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁶ La société du spectacle fait référence au règne de la marchandise sur la vie sociale. Le spectacle serait celui de l'économie dont la croissance n'a pas de finalité à l'extérieur d'elle-même. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1967.

⁹⁷ Henri Lefebvre, « Utopie expérimentale : Pour un nouvel urbanisme », *Revue française de sociologie*, vol. 2, no. 3, 1961, p. 197.

⁹⁸ Alors qu'au lendemain de Mai 68, les textes situationnistes connaissent de plus en plus de succès et que le mouvement s'approche d'un public sans cesse plus vaste, l'I.S. constate qu'elle devient elle-même « spectacle ». Le succès commercial qui guettait les situationnistes les a obligés à interrompre leurs activités afin de se livrer à une réflexion autocritique. Selon Debord, « l'Internationale Situationniste perd son sens dans une époque qui la contemple et veut entendre parler de son action ». Jean-Louis Violeau, *Situations construites « étaient situationniste celui qui s'employait à construire des situations »*, Paris, Sens & Tonka, 1998, p. 71. Il se résignera à mettre fin au mouvement en 1972.

politique procèdent souvent par une reconfiguration de la vie quotidienne et de nos rapports à l'espace urbain. Ainsi, le quotidien et la ville apparaissent, une fois de plus, comme deux espaces à se réapproprier pour une vie affranchie des forces dominantes.

1. 2. 3 Les non-lieux et les nouveaux défis spatiaux

Qu'en est-il de cette possibilité d'habiter la ville et de l'être humain comme « habitant », en cette époque d'étalement urbain et de mobilités accrues ? Comment les questionnements abordés précédemment s'actualisent-ils à l'heure actuelle ? Serions-nous sommés d'exister à même l'inhabitable ? Serions-nous devenus nomades tels que le présageait Radkowski ? Nous aborderons les défis spatiaux contemporains que pose la surmodernité telle que proposée par l'anthropologue Marc Augé. Viendront, ensuite, se greffer les idées du philosophe et spécialiste de la ville Jean-Paul Dollé, avec lesquelles nous pourrions esquisser le portrait d'une ville néolibérale dans laquelle il est finalement moins question de « ville » que d'urbanisme.

Nouvel espace-temps dans lequel nous vivons, la surmodernité⁹⁹ se constitue de trois formes majeures d'excès : la surabondance événementielle (excès de temps), la surabondance spatiale (excès d'espace) et l'individualisation des références (excès d'ego). La mobilité au sein de la surmodernité désigne à la fois les mouvements de population (migrations, tourisme, mobilité professionnelle), la communication générale instantanée et la circulation des produits, des images et des informations¹⁰⁰. C'est à la mobilité surmoderne que nous nous intéresserons dans les prochaines lignes, en ce qu'elle permet de révéler les contradictions refoulées par les idéologies de la mondialisation et de la globalisation telle l'apparition de nouvelles frontières.

⁹⁹ L'auteur souligne que « le sens de "sur" dans l'adjectif "surmoderne" doit s'entendre au sens qu'il a chez Freud et Althusser dans l'expression "surdétermination", le sens de l'anglais "over"; il désigne la surabondance de causes qui complique l'analyse des effets ». Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & Rivages 2009, p. 7.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7-8. Elle marque la « triple accélération des connaissances, des technologies et du marché ». *Ibid.*, p. 13.

En effet, malgré cette impression que tout devient mobile et que l'on assisterait à un retour au nomadisme comme Radkowski le présentait, force est de reconnaître que de nouveaux murs s'élèvent et que des replis identitaires resurgissent. Augé écrit que « les frontières ne s'effacent jamais », mais qu'« elles se redessinent »¹⁰¹. La globalité sans frontières dont se pare la mondialisation n'est que le masque d'une réalité beaucoup plus problématique : l'urbanisation du monde¹⁰². Si l'urbanisation est née du passage des nomades chasseurs à l'agriculture, elle implique, aujourd'hui, diverses formes de mobilités, à rebours de la sédentarité. Or, ce nouveau vocabulaire charrie les mêmes vieux repères urbanistiques : le couple centre/périphérie. Selon Augé, ce qui est en cause dans cette dichotomie est ce que Paul Virilio qualifiait en 1984 de « dégradation de l'urbain¹⁰³ » : « Cette dégradation est liée au chômage, à la politique de délocalisation de certaines entreprises et à l'instabilité économique, sociale et géographique qui résulte de l'ébranlement global du cadre de vie.¹⁰⁴ » C'est ici qu'apparaît le reflet d'une « mondialisation du vide » : friches, ensembles désaffectés, zones vides, terrains vagues, bidonvilles, etc.

La surmodernité est également productrice de non-lieux qui sont, par définition, non-habitables. En s'inspirant de la distinction entre lieu et espace effectuée par Michel De Certeau, Marc Augé appelle « non-lieu », un espace qui n'est ni identitaire, ni relationnel, ni historique, à la différence du lieu anthropologique. Les aéroports, les avions, les métros, les stations-service, les grandes surfaces, les stationnements et les guichets automatiques sont autant de non-lieux où l'individu se déplace sans s'inscrire. Par le biais de cette prolifération de non-lieux, la surmodernité génère de nouvelles formes de solitude. Tandis que « les lieux anthropologiques

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰² L'urbanisation désigne à la fois « la croissance des grands centres urbains » et « l'apparition de filaments urbains », lesquels « soudent les unes aux autres les villes existantes au long des voies de circulation, des fleuves ou des côtes maritimes ». *Ibid.*, p. 21.

¹⁰³ Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, C. Bourgois, 1993.

¹⁰⁴ Augé, *op. cit.*, p. 26.

créent du social organique », les non-lieux, quant à eux, « créent de la contractualité solitaire¹⁰⁵ ». Ce contrat permet à l'individu d'accéder aux non-lieux sous le couvert de l'anonymat – ou encore, sous le profil de « l'homme moyen ». Augé affirme ainsi que « l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude¹⁰⁶ ». Si la modernité faisait se coexister des mondes différents, la surmodernité impose donc un « renvoi de soi en soi »¹⁰⁷. Enfin, la prolifération des non-lieux depuis une trentaine d'années fait s'opposer maintenant « les réalités du *transit* (les camps de transit ou les passagers en transit) à celles de la résidence ou de la demeure, *l'échangeur* (où l'on ne se croise pas) au *carrefour* (où l'on se rencontre), le *passager* (que définit sa destination) au *voyageur* (qui flâne en *chemin*) [...] »¹⁰⁸.

Ce nouveau vocabulaire nous renseigne sur les nouvelles habitudes des individus et, plus encore, sur une nouvelle rhétorique du territoire. Or, l'auteur apporte une nuance notable : le non-lieu « n'existe jamais sous une forme pure¹⁰⁹ ». Il peut surgir de n'importe quel lieu qui soit. Ainsi, « le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes : le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement [...] »¹¹⁰. Aussi, précisons d'emblée que certains artistes de l'art actuel tels que Jean-François Prost voient au sein du non-lieu et dans l'indétermination qui lui est propre un terrain fertile pour la création. Théoricien de

¹⁰⁵ Augé, *Non-lieux. Introduction d'une anthropologie à la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 119. Augé s'intéresse particulièrement aux espaces envahis par le texte, tels que les grandes surfaces et les autoroutes. Ces interpellations textuelles invitent l'individu à circuler silencieusement. « Alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le "lieu anthropologique", à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non formulées du savoir-vivre, c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle ou des conducteurs du dimanche. [...] Seul mais semblable aux autres, l'utilisateur du non-lieu est avec celui-ci (ou avec les puissances qui le gouvernent) en relation contractuelle. » *Ibid.*, p. 127-128.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁰ *Ibid.*

l'architecture, artiste et co-fondateur de SYN¹¹¹, Luc Lévesque parle ainsi de « milieu » pour désigner la zone interstitielle entre le lieu et non-lieu¹¹². Cette appellation fait référence, plus exactement, au non-lieu activé par la présence d'un artiste ou autre acteur de l'espace. Marie Fraser écrit d'ailleurs que « l'art viendrait y inscrire de l'identité, de la relation, du récit¹¹³ ».

De plus, en nous appuyant sur les travaux de Marc Augé et de Jean-Paul Dollé nous constatons également que l'urbanisme tend à remplacer l'urbanité. Si « ce qu'était privilégié dans les villes-cités grecques [...] jusque dans la grande ville célébrée par Baudelaire, c'était l'air citadin, l'air de la ville, les lieux de rencontre, de rassemblement et d'échange – en bref, l'urbanité », aujourd'hui, les villes ne s'imposent plus comme « civilisateurs urbains »¹¹⁴. De même, Marc Augé explique comment l'urbanisme se conçoit, maintenant, toujours en relation avec l'ailleurs et l'extérieur. D'un côté, « la vitalité de la grande ville se mesure à l'importance des flux qui y entrent et qui en sortent », et de l'autre, « la ville s'étire et se disloque », « les banlieues se densifient »¹¹⁵. L'urbanisation fait donc coexister deux contradictions selon ces deux auteurs :

[...] le monde est une ville (la « métacité virtuelle » dont parle Virilio), une immense ville où travaillent les mêmes architectes, où se retrouvent les mêmes entreprises économiques et financières, les mêmes produits..., d'autre part, la grande ville est un monde, où se retrouvent toutes les contradictions et les conflits de la planète, les conséquences de l'écart grandissant entre les plus riches des riches et les plus pauvres des pauvres.¹¹⁶

¹¹¹ SYN- est un atelier d'exploration urbaine, initié en 2000, constitué de Jean-Maxime Dufresne, Luc Lévesque et Jean-François Prost, trois artistes issus d'une formation architecturale et travaillant dans le champ des pratiques spatiales, par le biais d'interventions urbaines.

¹¹² Voir son texte « Entre lieux et non-lieux : vers une approche interstitielle du paysage », dans Sylvette Babin et Paul Ardenne (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005, pp. 38-51.

¹¹³ Fraser, *La Demeure*, op. cit., p. 12.

¹¹⁴ Jean-Paul Dollé, *Métropolitique*, Paris, Éditions de la Villette, 2002, p. 41.

¹¹⁵ Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, op. cit., p. 31.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 33.

Uniformité et diversité sont liées l'une à l'autre dans un rapport ambivalent. Dans ce contexte, deux choix s'offrent à l'exilé (ou à l'exclu), selon Dollé : habiter l'absence ou l'absence d'habitation. Les banlieues ne seraient pas le « dehors de la ville », mais le « devenir de la perte d'identité »¹¹⁷. Il écrit :

Vaut-il mieux habiter à rien que rien habiter du tout ? Sinistre alternative à l'époque de l'économie monde des mégapoles, de la "mondialisation" : vaut-il mieux être relégué hors du centre et être logé, ou être sans-abris dans le centre-ville ? Même dévastation du corps-sujet : soit par l'annihilation de la sociabilité, soit par l'altération, la dépossession, voire la destruction de son intégrité physiologique.¹¹⁸

Par conséquent, Dollé se demande de quelle façon est-il possible d'habiter la ville lorsque la ville est absente à elle-même : « Comment [les corps] peuvent-ils être présents à eux-mêmes et aux autres dans ce qui ne dessine aucune forme ?¹¹⁹ ». Le paradoxe est donc le suivant : le développement de la ville semble la faire disparaître. Malgré le fait qu'une urbanité imprègne nos vies de façon omniprésente, demeure l'impression qu'autre chose a remplacé la ville. Augé écrit :

Au décentrement du monde (avec l'émergence de nouvelles mégapoles et de nouveaux pôles de référence) s'ajoutent en effet le décentrement de la ville (focalisée vers ce qui lui est extérieur), le décentrement de la demeure (où l'ordinateur et la télévision prennent la place du foyer) et le décentrement de l'individu lui-même (équipé d'instruments de communication –écouteurs, téléphones portables– qui le maintiennent en relation permanente avec l'extérieur et, pour ainsi dire, hors de lui-même).¹²⁰

Constatons ainsi que la mobilité inhérente à la surmodernité dont fait état Marc Augé ne recoupe en rien la mobilité de l'esprit : « Quand la logique économique parle de mobilité [...] c'est pour définir un idéal technique de productivité. C'est le point de

¹¹⁷ Dollé, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁰ Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, *op. cit.*, p. 78.

vue inverse qui devrait inspirer la pratique démocratique.¹²¹ » Cet appel à la mobilité pour une démocratie plus juste entre en confrontation avec la logique néolibérale qui nous est imposée. Il importe également de « sortir du quant à soi culturaliste et promouvoir l'individu transculturel, celui qui, prenant de l'intérêt à toutes les cultures du monde, ne s'aliène à aucune d'entre elles¹²² ». Quant à Dollé, il en appelle également à la circulation des corps. Il invite, plus précisément à la circulation de « l'un dans l'autre, en devenant l'Autre, l'étranger, le minoritaire [...] »¹²³.

Au terme de ce parcours, nous constatons qu'il importe de mettre à jour une conception de l'habiter qui d'une part, ne se réduisant pas à la demeure, arriverait à résoudre l'inhabitabilité de la ville et d'autre part, qui reposerait sur la mobilité des corps libérés. Nous chercherons, dès lors, à relever les aptitudes des individus à « pratiquer les lieux » et l'invention que recèlent leurs façons d'habiter.

1. 3 Vers une pratique de l'habiter

Nous pouvons remarquer que les auteurs abordés jusqu'à maintenant nous ont donné, pour la plupart, des conceptions substantialistes de l'espace. Par exemple, l'habiter se conçoit généralement comme la façon dont les individus *sont dans* l'espace : habiter comme « manière dont les mortels sont sur la Terre¹²⁴ ». Nous aurions pu parler également des notions d'« être dans les sphères¹²⁵ » chez Peter Sloterdijk ou

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*, p. 91.

¹²³ Dollé, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁴ Heidegger, *op. cit.*, p. 175.

¹²⁵ « [...] Sloterdijk postule que l'espace permet la coexistence. Il propose une vision qui donne aux sphères, aux bulles, une importance centrale, car chaque être humain vit dans une microsphère, à la fois contenue dans d'autres bulles et les contenant en puissance, dont la caractéristique serait d'être toujours-déjà liée à d'autres. Se composerait ainsi une écume, c'est-à-dire un réseau de liens entre toutes les sphères, un "tissu formé d'espaces creux et de parois très subtiles". » Michel Lussault « Habiter, du lieu au monde », dans Paquot (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, *op. cit.*, p. 47. Citation de Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Marin Sell éditeurs, Paris, 2005, p. 23.

d'« être dans l'espace¹²⁶ » chez Augustin Berque. Selon Mathis Stock, théoricien oeuvrant dans le champ de la géographie et dont la plupart des travaux sont consacrés à l'habiter, ces conceptions véhiculent une idée de l'espace considéré « comme seule étendue ou comme contenant, comme chose ou comme matérialité [qui] empêche d'appréhender les configurations dynamiques et les dimensions spatiales de l'engagement des individus dans l'action »¹²⁷. Elles maintiendraient l'espace comme « enveloppe » alors que « les individus ne sont pas dans un espace pré-déterminé, mais sont avec de l'espace –qui est sans cesse créé et vécu (gestalten et erleben) [...] »¹²⁸. Pensons à *La Production de l'espace* qui affirmait cette double nature de l'espace, selon laquelle, par exemple, la ville est formée par le social, mais le social est formé aussi par la ville.

En outre, ces conceptions incarnent une philosophie de l'enracinement qui ne permet pas réellement de comprendre la multitude de référents géographiques au sein des processus identitaires¹²⁹. À cet égard, Stock critique plus précisément la prédominance d'un « modèle Heidegger-Moles » au sein de la recherche, qui valorise la proximité, l'enracinement, l'immobilité et la fixité¹³⁰. Il fait ici référence aux « coquilles du moi » d'Abraham Moles, un concept qui exprime « l'idée d'un rapport de familiarité faiblissant avec l'augmentation de la distance du lieu de résidence »¹³¹. Or, ce modèle ne permet pas d'analyser le processus de transformation « des lieux lointains en lieux familiers »¹³². De fait, la mobilité géographique des individus

¹²⁶ Cette approche s'intéresse aux mondes biophysiques et permet de comprendre certaines qualités des lieux de la Terre et de la nature, mais elle demeure « allusive quant aux régimes d'action engagés ». Mathis Stock, « Théories de l'habiter », *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007, p. 108.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Celui-ci n'arrive pas « à intégrer ni la mobilité géographique ni l'altérité comme ressource de valorisation des individus, car le proche est toujours positif, familial, authentique, sans danger, et le lointain toujours étrange, dangereux, négatif, autre ». *Ibid.*, p. 120.

¹³¹ *Ibid.*, p. 109.

¹³² *Ibid.* Voir A. Moles et E. Rohmer, *La Psychologie de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 1999.

devenue accrue, ces références seraient inopérantes et désuètes pour penser notre rapport à l'espace.

Stock nous invite, par ailleurs, à passer d'un modèle de l'habiter mono-topique à un modèle poly-topique fondé sur une multiplicité de lieux. Cette distinction plus adéquate aux sociétés à individus mobiles attire notre attention sur le fait que chaque pratique s'effectue dans un lieu différent à la différence des sociétés à individus sédentaires où toutes les pratiques s'effectuent dans un seul lieu. Au fondement du modèle poly-topique se trouvent ainsi deux grandes dynamiques : les individus sont capables de rendre familiers les lieux géographiques du Monde et ils recherchent les lieux les plus adéquats pour chacune de leurs pratiques¹³³. Stock fait ainsi l'hypothèse d'un « habitus mobilitaire¹³⁴ » comme nouveau mode d'habiter qui serait tourné « vers un savoir-faire avec les lieux¹³⁵ ». Comprenons, dès lors, que les individus sont des habitants temporaires et non plus des habitants permanents et qu'ils possèdent des compétences géographiques par lesquelles ils font une « gestion de l'ici, de l'ailleurs, des distances, du paysage, etc. »¹³⁶. Insistons sur le fait que « le rapport aux lieux n'existe pas en soi », mais qu'il est toujours relié à la question des pratiques¹³⁷. Le géographe Michel Roux écrivait d'ailleurs que le « territoire n'existe pas "en soi", mais "par soi" et "pour soi" »¹³⁸. Il nous invitait à reconnaître que la « géographie est l'œuvre de tout » et que les habitants ont la faculté d'« inventer spontanément leur monde »¹³⁹. Par conséquent, une appréhension sérieuse de l'espace habité ne

¹³³ Mathis Stock, « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? », *Espaces Temps.net*, 2005, en ligne, <<http://espacestems.net/document1353.html>>. Consulté le 25 février 2012.

¹³⁴ Voir sa thèse « Mobilités géographiques et pratiques des lieux. Étude théorico-empirique à travers deux lieux touristiques anciennement constitués : Brighton & Hove (Royaume-Uni) et Garmisch-Partenkirchen (Allemagne) », *thèse de géographie*, Université de Paris-VII-Denis Diderot, 2001.

¹³⁵ Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *loc. cit.*

¹³⁶ En raison du jeu d'absence et de présence temporaires dans les lieux.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter : le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 23.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 25.

s'envisagerait « qu'à travers l'expérience intuitive et conceptuelle que s'en construisent les sujets habitant et connaissant¹⁴⁰ ».

En nous appuyant sur les travaux de Mathis Stock, nous remplacerons la problématique de l'« être dans l'espace » par une problématique du « faire avec l'espace » afin de mettre à jour une connaissance scientifique qui soit capable de se saisir de la notion de l'habiter et d'appréhender les nouveaux paradigmes contemporains (mobilité, altérité)¹⁴¹. En effet, nous croyons que « la question de l'habiter ne peut plus être posée comme question d'une seule modalité d'être avec l'espace, mais de multiples rapports à l'espace, mis au jour selon les intentionnalités et les pratiques¹⁴² ». Par conséquent, il faut considérer les problématiques de l'action et de la mise en place de stratégies et de tactiques. Nous nous dirigeons, en somme, vers une problématique de l'usage issue de *L'invention du quotidien* de Michel De Certeau.

1. 3. 1 Michel De Certeau et les « arts de faire »

En effet, il importe d'approfondir maintenant les travaux de Michel De Certeau, lesquels ont inspiré à la fois Marc Augé dans sa distinction du lieu et du non-lieu et Mathis Stock dans son hypothèse de l'« habiter » comme « pratique des lieux géographiques du Monde ». De Certeau distingue le lieu de l'espace¹⁴³, de manière à

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 23.

¹⁴¹ Voir aussi les ouvrages Michel Lussault, *Action(s) !* (1990), Jean-François Augoyard, *Pas à Pas* (1979) et Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, Tome I. Arts de faire* (1990).

¹⁴² Stock, « Théories de l'habiter », *op. cit.*, p. 111.

¹⁴³ « Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit "propre" et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité. Il y a espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. » Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

définir la « pratique du lieu » comme l'ensemble des processus et actions qui investissent un lieu afin qu'il devienne espace :

L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, muée en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre".¹⁴⁴

Chez De Certeau, la pratique du lieu est étroitement liée à sa conception du quotidien. Celui-ci est conçu comme une hétérogénéité vitale incapable de se soumettre aux phénomènes « d'homogénéisation sociale. L'usage du consommateur n'incarne plus l'emploi codifié et contrôlé d'un objet ou d'une technique, mais, au contraire, un « art de faire-avec »¹⁴⁵, soit un art de détourner ce qui est imposé. De Certeau développe la notion de tactique, fréquemment mobilisée dans le champ de l'art d'intervention en opposition à celle de stratégie. Les tactiques sont des ruses permettant de déjouer le cadre dominant et de tirer avantage des règles de celui-ci. Elles permettent en d'autres termes la réussite du faible contre le fort. À la différence de la tactique qui est « sans lieu propre », « sans vision globalisante », « commandée par les hasards du temps » et « déterminée par l'absence de pouvoir », « la stratégie est organisée par le postulat d'un pouvoir »¹⁴⁶.

[...] les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'usure du temps; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir.¹⁴⁷

Ainsi, malgré la prégnance des politiques urbaines, habiter, dans cette perspective, demeure toujours du ressort des usagers. Il est une pratique du lieu ou de

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ De Certeau, *op. cit.*, p. XLV.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 62.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

l'espace, tout dépendant de l'endroit où on se situe par rapport à ces notions. Marie Fraser écrit à ce sujet : « C'est donc en l'habitant que le lieu (ou, peut-être, est-ce déjà de l'espace à partir du moment où il est habité) se transformera en demeure, un espace à soi mais qui reste fondamentalement *autre*.¹⁴⁸ » Réduit à sa plus petite dimension, l'habiter pourrait se concevoir comme un simple geste. Ce processus de transformation de l'espace n'est pas sans rappeler la notion de demeure chez Lévinas, laquelle existe en continuité d'un geste d'appropriation et de recueillement. Ceci dit, les « arts de faire » permettent de passer outre le caractère immuable du chez-soi et de définir l'habiter avant tout comme une pratique de l'espace à réinventer sans cesse. En nous appuyant sur celles-ci, nous pouvons nous interroger sur la façon dont les individus *font* avec les lieux de manière à relever l'expressivité des pratiques et la créativité du quotidien, car le lieu est toujours le contexte d'une action. L'apport des « arts de faire » tient principalement dans cette valorisation de l'invention des pratiques et des usages, qui peut aussi se traduire comme l'invention de soi et de nos rapports à l'espace. La ville, sous cet angle, est constamment poétisée par les individus :

“Idiolectes gestuels”, les pratiques des habitants créent sur le même espace urbain une multitude de combinaisons possibles entre les lieux anciens [...] et des situations nouvelles. Elles font de la ville une immense mémoire où prolifèrent des poétiques¹⁴⁹.

En outre, contrairement à Lefebvre pour qui même l'imaginaire est aliéné du fait de la consommation médiatique, Michel De Certeau conçoit l'imaginaire et le quotidien comme des sources inépuisables d'inventivité et de résistance permettant l'ouverture et l'activation de réalités autres, échappant au désenchantement du monde. Nous verrons que cette thèse de Michel De Certeau évoque presque directement les pratiques d'intervention actuelles. Si Lefebvre et les situationnistes en

¹⁴⁸ Fraser, *La Demeure*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹ Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, p. 201.

appelaient à un éclatement ou à une reconfiguration totale du quotidien, aujourd'hui les artistes d'intervention préfèrent l'infiltration ou le détournement. Ils invitent à l'enrichissement interstitiel plutôt qu'au renversement. Ce changement de paradigme s'inscrit sans aucune doute dans un glissement vers une micropolitique, suggérant la fin de l'héroïsme de l'art politique selon Paul Ardenne¹⁵⁰. Emblématique de ces nouvelles pratiques, Jean-François Prost se demande ainsi : « La spécificité de la nouvelle ville peut-elle s'inventer et s'articuler autant à partir du corps, de gestes individuels et éphémères que de grands projets architecturaux et urbains ?¹⁵¹ » Nous verrons que les artistes à l'étude répondent à l'affirmative à cette question au deuxième chapitre.

Précisons à la lumière des « arts de faire » que l'acte d'habiter est dépourvu de tout caractère héroïque ou spectaculaire dans la mesure où « sa nature est de s'accomplir dans la suite des gestes », sorte d'« activité fourmière » « de détournement, de récupération, de transformation, d'ordonnancement »¹⁵². Serfaty-Garzon ajoute que « l'habiter dans ses manifestations ordinaires [...] est ainsi une créativité quotidienne, en somme, une poïétique¹⁵³ ». Enfin, si l'acte d'habiter est une activité tantôt inconsciente et subreptice, tantôt délibérée et systématique, elle s'accomplit toujours dans l'agir et, par conséquent, dans le redécoupage de l'espace (transformation du lieu en espace chez De Certeau) et la polymorphie de sa nature en fait une arme politique.

Nous croyons toutefois que la question de l'habiter ne peut se résumer à celle des pratiques, mais cette dernière perspective abordée nous permet, tout de même, d'éviter certains anachronismes pour penser le monde contemporain. Par cette approche interdisciplinaire, nous avons cherché à réfléchir l'habiter au-delà d'une

¹⁵⁰ Ardenne, *loc. cit.*

¹⁵¹ Jean-François Prost, « Inflexion des usages dans la ville générique », *ETC*, no. 60, 2002-2003, p. 19.

¹⁵² Serfaty-Garzon, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 67.

dimension exclusivement phénoménologique et sans le réduire non plus à ses aspects purement économique, social et culturel. Cette conception élargie permettra de concevoir l'acte d'habiter dans sa dimension éthique et politique et de le lier, par le fait même, à un projet de vivre-ensemble; ce que nous ferons au quatrième chapitre à la lumière de l'analyse des pratiques artistiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost. En somme, considérant maintenant l'habiter comme une manière de faire avec l'espace, les questions que nous pouvons poser à notre corpus sont les suivantes : comment les artistes pratiquent-ils les lieux et comment les lieux sont-ils co-constitutifs des pratiques ? Le troisième chapitre cherchera, plus précisément, à montrer comment ces trois artistes adoptent une posture nomade qui reconfigure la notion d'habiter et transforme, conséquemment, le rapport au quotidien, au chez-soi, à l'identité et à la ville, mais pour ce faire, nous devons d'abord mettre en lumière la façon dont le nomadisme se présente en art et d'un point de vue théorique.

CHAPITRE II

LE NOMADISME COMME POSTURE ARTISTIQUE

Non seulement les phénomènes de migration et d'exil forcent à revoir la fixité de la demeure, mais une pensée nomade volontairement adoptée par les artistes invite également à repenser nos modes de vie standardisés et sédentarisés. Jean Duvignaud écrivait : « vivre, c'est pouvoir vivre au-delà des limites et des bornages établis par la cité ou la civilisation. L'homme des civilisations n'est point adéquat à son essence – et il le sait. Vivre jusqu'au bout, c'est dépasser les frontières, pénétrer dans le voyage comme dans une matrice¹⁵⁴ ». Dès le XIXe siècle, artistes et penseurs ont entrepris cette reconquête de l'être auquel fait allusion Duvignaud par l'entremise du déplacement et du parcours.

Depuis une vingtaine d'années, l'expérience de la mobilité, de la marche et du nomadisme occupe une place majeure tant dans les sciences humaines que dans les arts. Elle apparaît souvent comme une forme de résistance à la triste uniformisation du monde, comme une façon de réintroduire de l'Ailleurs dans l'Ici, de l'Altérité dans le Même¹⁵⁵. C'est ainsi que sciences humaines, art, mode et publicité nous donnent fréquemment l'occasion de croiser une terminologie nomade sans cesse remaniée, renouvelée, réinventée¹⁵⁶. Si certains tentent d'adapter ses principes traditionnels à la

¹⁵⁴ Jean Duvignaud, « Esquisse pour le nomade », dans Jacques Berque (dir.) *Nomades et vagabonds*, Paris, Union générale d'éditions, série « cause commune », 1975, p. 30.

¹⁵⁵ Voir l'ouvrage de Dominique Baqué, *Histoire d'ailleurs : artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006 et celui de Nicole Lapierre, *Pensons ailleurs*, Paris, Gallimard, 2004.

¹⁵⁶ Franck Michel écrit à ce sujet : « La nomadité et le nomadisme ne sont plus vus, perçus et vécus par le biais du voyage mais via la mode, la décoration, les arts, la musique, la cuisine, les sports, les parfums, le cinéma, l'habitat, etc. [...] Mais, ici ou ailleurs, les véritables nomades, dans l'indifférence obscène de notre société, sont exclus à l'intérieur de leurs territoires ou refoulés à nos frontières. Le nomade est décidément partout et nulle part ! [...] Le nomadisme de pacotille, à la fois docile et à domicile, provient davantage du besoin d'évasion que du désir d'ailleurs de nos contemporains, même si au bout de la chaîne – ou en tête de gondole du rayon nomadisme en supermarché – c'est l'invasion

postmodernité, d'autres veulent évoquer une « gipsy-attitude » en associant les aspirations d'une vie de bohème aux désirs d'efficacité de l'homme branché¹⁵⁷. La figure du nomade se module, se brouille, se dissout jusqu'à se confondre parfois à celle du touriste et du migrant. Il semble donc qu'on aurait pris les effets de la mondialisation pour un retour au nomadisme d'antan. Or, que reste-t-il du véritable nomadisme ? Serait-il devenu un mot-valise qui ne veut plus rien dire ? Ce chapitre aura pour objectif de pointer l'émergence d'un nomadisme artistique, non pas pour en tracer l'itinéraire, mais pour pouvoir être en mesure de lier ensuite les pratiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost à une posture nomade.

2. 1 Le nomadisme traditionnel

Contrairement aux idées reçues, le nomade n'erre jamais. Ni errant ni vagabond, il est prévoyant et possède un itinéraire. Certes, son itinéraire se poursuit indéfiniment sans début ni fin, mais celui-ci est tout de même programmé, voire ritualisé. Ainsi, s'il circule constamment, c'est « à l'intérieur d'un territoire strictement balisé¹⁵⁸ ». Le sociologue français Rachid Amirou écrit : « Le nomade suit depuis longtemps les mêmes étoiles, les mêmes traces et les mêmes points d'eau. Il ne cherche pas à se perdre, mais à retrouver un ami, un pâturage, une oasis¹⁵⁹ ». La motivation de sa mobilité n'est donc pas le désir de l'imprévu ni celui de l'inconnu comme il en est question pour le voyageur. Enfin, si le nomade porte toujours sa maison sur son dos, c'est qu'il « demeure » constamment. Bernard Fernandez nous dit, à cet effet, que « la subtilité du nomadisme serait de dissimuler un ancrage à un

consommériste qui comble le vide laissé par ce besoin. ». Franck Michel, *Routes. Éloge de l'autonomadie*, Québec, PUL, 2009, p. 434.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 282.

¹⁵⁹ Rachid Amirou, « Vers une herméneutique du voyage », dans *Imaginaire, tourisme et exotisme*, Les cahiers de l'IRSA, Univ. Montpellier III, no. 5, mai 2001, p. 11. Dans Michel, *loc. cit.*

sol élargi, trompant l'œil du sédentaire¹⁶⁰ ». Autrement dit, le nomade ne serait nul autre qu'un sédentaire parcourant son territoire éternellement¹⁶¹.

En somme, bien que dictionnaires et études rapprochent le nomade de l'errant, du migrant et du voyageur, force est de constater qu'il y a récupération du nomadisme par le regard occidental et que celui-ci l'interpréterait à tort comme un « mode d'organisation peu structuré ¹⁶² ». Cette incompréhension des sociétés sédentaires à l'égard des peuples nomades génère menace et méfiance. Encore aujourd'hui, ceux-ci sont menacés et vivement critiqués par l'État garant par excellence du compartimentage territorial. Pensons notamment à la répression que vivent les Roms en Europe à l'heure actuelle ou à celle que les Bédouins du désert de Néguev ont connue après la guerre de 1948 et la création de l'État d'Israël. Or, nous verrons que le mode de vie nomade est capable également de séduction et qu'il fait l'objet d'un autre type de récupération – métaphorique cette fois et résolument positive.

2. 2 Les nomadismes modernes et la flânerie

En effet, dès le XIX^e siècle, la société sédentaire, par l'entremise de penseurs, artistes et poètes en mal de vivre et de liberté, se laisse charmer par certains aspects d'un mode de vie nomade.¹⁶³ Du nomadisme traditionnel, ces *nomadismes modernes*

¹⁶⁰ Bernard Fernandez, *Identité nomade*, Paris, Economica-Anthropos, 2002, p. 27.

¹⁶¹ On distingue généralement deux grands types de peuples nomades : celui des chasseurs pêcheurs et celui des sociétés pastorales. Or, il va sans dire que plusieurs nuances sont à faire entre les Pygmées, les Mongols, les Bédouins et les Touaregs. Si nous parlons « du » nomade, ce n'est pas pour essentialiser le sujet, mais pour esquisser un portrait d'ensemble qui contient, en outre, des caractéristiques communes aux divers peuples.

¹⁶² Michel, *op. cit.*, p. 282.

¹⁶³ Nous pourrions sans doute faire remonter l'émergence du nomadisme artistique au 18^e siècle, avec l'essor du pittoresque et le culte du sublime, notamment dans la valorisation de la montagne ou encore avec la quête d'exotisme qu'amène un phénomène comme la popularisation du « bon sauvage ». Toutefois, pour les besoins de notre mémoire, nous marquerons un début au XIX^e siècle, de manière à insister sur la défiance des pouvoirs et des mœurs d'une époque et sur la position d'extériorité de

conservernt généralement l'idée d'« une issue sinon d'une utopie possible pour échapper à la folie des hommes et des machines¹⁶⁴ ». Selon Dominique Baqué, une revendication pour la mobilité de l'être au sein des sociétés sédentaires prend racine dans la sécularisation amorcée au XVIII^e siècle¹⁶⁵. Celle-ci est animée par les philosophes promeneurs – dont Rousseau constitue sans doute la figure la plus emblématique – qui tendent à substituer « l'exercice de la marche » au « pèlerinage votif »¹⁶⁶. Baqué écrit :

Le XIX^e siècle achèvera cette mutation, et sous deux modalités. D'une part, advient la figure du promeneur oisif, souvent aristocrate ou poète, de ce "flâneur" auquel Walter Benjamin a consacré une analyse définitive. D'autre part, avec l'ouverture de nouveaux horizons se déploie une autre figure, celle du voyageur explorateur, souvent en mal d'exotisme : hommes de lettres, peintres et photographes s'adonnent à la tentation de l'Orient.¹⁶⁷

La figure du flâneur décrit par Walter Benjamin incarne en tout point cet appel pour la marche et le déplacement qui permettrait de réinstaurer de la mobilité et de l'ouverture dans les modes de pensée. C'est dans des réflexions à l'égard de la modernité et de la poésie de Charles Baudelaire que Benjamin constate la marchandisation de l'espace domestique et la sédentarisation de la société moderne. Il voit dans la poésie baudelairienne un regard allégoriste, celui du flâneur, dont le mode de vie est porteur d'apaisement au sein des agitations des grandes villes¹⁶⁸.

Le flâneur se tient encore sur le seuil, celui de la grande ville comme celui de la classe bourgeoise. Aucune des deux ne l'a encore subjugué. Il n'est

l'intellectuel d'avant-garde comme étant d'importants points de départ à la constitution d'une posture nomade. Il importe de situer celle-ci à l'extérieur d'un goût pour les voyages et les promenades dans leurs conceptions classiques. Voir le texte de Raffin, Fabrice, « L'art de l'écart. Mobilités artistiques contemporaines et pensée nomade », *Stradda*, no. 10, octobre 2008, p. 27-29.

¹⁶⁴ Michel, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁵ Baqué, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Walter Benjamin, « Paris, capitale du XIX^e siècle », dans *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 58.

chez lui ni dans l'une ni dans l'autre. Il se cherche un asile dans la foule.¹⁶⁹

Le flâneur baudelairien s'adonne à une fantasmagorie qui le fait errer dans la ville et se fondre dans la foule pour mieux y échapper. Entre solitude et foule, le flâneur se tient dans la marge en ce qu'il est une « personne privée » au milieu d'une société marchande : « Que le grand nombre vaque à ses affaires: le simple particulier ne peut flâner, au fond, que si, en tant qu'homme privé, il est déjà hors cadre.¹⁷⁰ » Plus encore, il s'approprie la ville comme espace privé. Dans *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Benjamin écrit :

Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est un voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie.¹⁷¹

Le sublime de la ville remplace ainsi le sublime de la nature des romantiques et se meut tantôt en paysage tantôt en chambre. La ville devient, en somme, un espace à s'approprier par la déambulation, laquelle permet au flâneur d'échapper au contrôle social. En effet, en étant le fruit de l'oisiveté, la flânerie remet en cause la priorité du travail et renverse l'ordre des valeurs de la société capitaliste. Philippe Simay lie le flâneur à une figure de résistance en ces mots :

Dans le Paris d'Hausmann, rationnel, cohérent, homogène et où il est impossible de se perdre, le flâneur est celui qui transforme la ville en labyrinthe. Il n'aide pas à s'y repérer mais, au contraire, à s'y égarer. Il crée du désordre. Loin d'emprunter des parcours balisés, le flâneur circule

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 357.

¹⁷¹ Walter Benjamin, « Baudelaire ou les rues de Paris (exposé de 1939), dans *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 54.

librement en se soustrayant aux contraintes spatiales, politiques et économiques que la ville lui impose.¹⁷²

Benjamin anticipe ainsi la dérive situationniste, mais également les travaux d'Henri Lefebvre et de Michel De Certeau par cette invitation à appréhender les villes comme « terrains de luttes » dans lesquels se mettent en oeuvre « des pratiques de résistance et de subversion »¹⁷³. Il met en lumière un savoir-faire avec l'espace, sinon un pouvoir d'action, en mesure de reconfigurer les rapports à la ville qui rejoint, en outre, nos conceptions de l'habiter.

2. 3 Déambulations, dérives et autres déplacements dans l'art du XXe siècle

Si l'émergence d'un nomadisme métaphorique est à pointer dans la figure du flâneur décrit par Benjamin, celle-ci accompagne et prépare les multiples expérimentations d'un nomadisme artistique au XXe siècle. Benjamin connaissait bien les déambulations surréalistes dans lesquelles la marche, en continuité de l'écriture automatique, permettait de faire advenir la part cachée de la ville. S'il en relevait certaines vertus révolutionnaires, Benjamin ne considérait pas les déambulations surréalistes dans le terrain de la fantasmagorie, mais plutôt comme une « illumination profane » libératrice¹⁷⁴. De même, les escapades dadaïstes ont voulu faire du mouvement du corps le principe de l'œuvre. Dada-Zurich, plus particulièrement, repose sur la condition même d'expatriation. En effet, alors que la Première Guerre mondiale fait rage en Europe, la Suisse demeure un pays neutre et de nombreux écrivains et artistes européens s'opposant à la violence de l'époque se réfugient à Zurich. S'ils transforment cette ville en un lieu de création et de

¹⁷² Philippe Simay, « Walter Benjamin : la ville comme expérience », dans Thierry Paquot et Chris Younès (dir.), *Le territoire des philosophes. Lieux et espace dans la pensée aux XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 74.

¹⁷³ Simay, *op. cit.*, p. 79.

¹⁷⁴ Il en est de même pour les déambulations dadaïstes. Christel Hollevoet, « Quand l'objet de l'art est la démarche : Flânerie, dérive et autres déambulations », dans Marie-Ange Brayer (dir.), *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 2 « Perte d'inscription », Orléans, éditions ZYX, 1995, p. 116.

divertissement artistique, c'est au Cabaret Voltaire fondé en février 1916 par Hugo Ball que leurs manifestations dada convergent, donnant lieu ainsi à une poésie sonore contestataire :

Le poème simultan[é] "L'amiral cherche une maison à louer" déclamé le 31 mars 1916 par Richard Huelsenbeck, Marcel Janco et Tristan Tzara est écrit en trois langues. Français, allemand et anglais s'imbriquent et se superposent de manière cacophonique ; le spectateur n'entend que les bruits dénués de sens, des histoires vides, un discours réduit à une logorrhée. Cette poésie, en même temps qu'elle rend compte des bouleversements spatiaux et temporels du monde moderne, laisse percevoir l'impossibilité d'une communauté.¹⁷⁵

La courte, mais intense période d'activité du Cabaret Voltaire aurait fait naître un nouvel individu : « un homme sans attaches, impossible à gouverner, résolument international et par conséquent révolutionnaire »¹⁷⁶. Leur prédilection pour le hasard comme méthode de création, leurs poèmes récités en plusieurs langues et leurs nombreux collages sont autant de manières pour les « jeunes exilés de se défaire d'une identité périmée, d'y accueillir l'altérité et de s'affranchir de toute appartenance géographique¹⁷⁷ ». Les lettristes et les situationnistes reprennent et radicalisent la revendication du dépassement de l'art énoncée par Dada. Pratiquée en petits groupes, la dérive situationniste consiste en une déambulation physique et psychique contribuant à la création d'une ville mouvante, en constante réinvention. Ils proposent une pratique de l'action qui célèbre la vie, à revers de la flânerie dont l'oisiveté encourage le spectacle et le misérabilisme.

Tandis que la négation d'un but et l'obéissance au hasard que suggère l'errance surréaliste est une forme d'écriture automatique du corps dans

¹⁷⁵ Michèle Martel, « Dada Zurich, des artistes par-dessus les frontières », dans Laurent Buffet (dir.), *Itinérances. L'art en déplacement*, Paris, De l'incidence éditeur, 2012, p. 18.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 19-20. L'auteure poursuit en citant le linguiste Roman Jakobson qui, les comparant à des marins, écrit : « ne sont-ils pas des révolutionnaires pour cette raison qu'ils n'ont pas d'aune, de foyer, de petite maison et qu'ils sont partout chez soi ? ». *Dada - Lettres de l'ouest, Vestnik Teatr*, no. 81, février 1921, p. 383. Dans Martel, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

l'espace, une projection de l'espace mental dans l'espace physique, la théorie de la dérive, dans son caractère essentiellement urbain, repose sur une critique de la société du spectacle. Elle représente la subversion d'un état de fait [...] et implique une intervention, une « construction » active de situations et de significations nouvelles.¹⁷⁸

Les agencements créés par la dérive doivent se comprendre comme un « jeu entre des situations et des circonstances urbaines » et, selon les dires de Thierry Davila, ils incarnent « un mouvement capable de produire un entre-deux, un entre-image créateur d'un exil nomade à l'intérieur même de la ville »¹⁷⁹. De plus, qu'il soit question des déambulations surréalistes, des manifestations dadaïstes ou de la dérive, ces expérimentations du déplacement de la première moitié du XXe siècle donnent à voir des formes de résistance et de subversion, mais également un rejet de la plasticité de l'œuvre au profit d'un lien étroit entre l'art et la vie.

Apparaissant comme alternative à l'inscription des démarches artistiques sur un support matériel tangible, durable et unique – à l'aura de l'objet d'art- la déambulation dans les métropoles est une démarche qui s'inscrit dans l'espace et le temps réels, et ne peut qu'être répertoriée dans les archives. Livres, catalogues, prospectus, feuillets polygraphiés, photographies, affiches, telles sont les « traces » de ces démarches appelées artistiques.¹⁸⁰

Cette sortie de l'atelier se poursuit dans la deuxième moitié du XXe siècle, notamment avec Fluxus et le Land Art qui ont privilégié d'une façon ou d'une autre l'action et l'in situ. Or, ce mouvement qui consiste à sortir de l'atelier ne signifie pas la disparition de celui-ci, mais exprime, plutôt, une « multiplication constellaire d'ateliers nomades¹⁸¹ ». Cette démarche consiste alors à explorer de nouveaux territoires et tend parfois à fusionner le lieu de production au lieu de diffusion. Richard Long et Hamish Fulton placent ainsi l'expérience de la marche en nature au

¹⁷⁸ Hollevoet, *loc. cit.*, p. 118.

¹⁷⁹ C'est pour cette raison qu'il les qualifie de cinématographiques. Thierry Davila, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, p. 31.

¹⁸⁰ Hollevoet, *loc. cit.*, p. 114.

¹⁸¹ Voir le texte de Véronique Rodriguez, « Atelier ou nomadisme, un choix de création divergent, dans Sylvette Babin et Paul Ardenne (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

cœur de leur pratique artistique dans le but d'acquérir une perception plus intime des lieux. Le corps en marche donne lieu à une réceptivité et une liberté d'action. Marie Fraser écrit :

Qu'elle prenne la forme de promenades, de déambulations ou de dérives, la marche est parmi les formes les plus manifestes de la mobilité depuis la modernité. Elle permet de déplacer, mais aussi d'infiltrer la complexité, voire l'hétérogénéité de la ville, de vivre ses méandres et l'étrangeté de son quotidien.¹⁸²

La marche constitue, en effet, une forme prédominante de l'art actuel que ce soit dans le but de transgresser des frontières ou d'explorer la vie quotidienne. Ces pratiques itinérantes se distinguent, néanmoins, de celles réalisées à la fin des années 60 et au début des années 70 en ce qu'elles sont, pour la grande majorité, urbaines : « il s'agit moins de se déplacer au milieu de la nature qu'à l'intérieur d'un ensemble de signes¹⁸³ ». Thierry Davila s'intéresse tout particulièrement à ces piétons planétaires dans son ouvrage *Marcher, créer*. Selon l'auteur, ceux-ci – notamment Gabriel Orozco, Francis Alÿs et le laboratoire Stalker, « se saisissent de la cinématique pour en faire le principe d'un nomadisme généralisé qui devient le cœur, la loi de la pratique artistique »¹⁸⁴. Ainsi, dans l'œuvre *The Loop*, Francis Alÿs prend soin de signer un contrat avec l'institution qui l'accueille pour attester sa compétence de touriste professionnel. Davila fait remarquer, ici, que c'est une façon pour Alÿs de revendiquer « l'officialité et l'efficacité de son statut de nomade » et « de souligner combien le nomadisme s'affirme, pour lui, comme l'état même de la situation artistique »¹⁸⁵.

¹⁸² Marie Fraser, « Des lieux aux non-lieux. De la mobilité à l'immobilité », dans Sylvette Babin et Paul Ardenne (dir.), *op. cit.*, p. 167.

¹⁸³ Thierry Davila, *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2000, p. 254.

¹⁸⁴ Davila, *Marcher, créer, op. cit.*, p. 17. Davila qualifie l'art apparu depuis les années 1990 de « cinématique » pour désigner la mise en mouvement voire la kinesthésie de l'artiste. Celui-ci « devient un individu par essence mobile dont les pérégrinations fondent, ou du moins influencent fortement, les réalisations ». *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

Ce que certains artistes « nomades » ont exprimé depuis les années 1990, en se déplaçant d'une métropole à l'autre, c'est également l'idée d'être « citoyen du monde ». *Manoeuvre nomade* (1994), une expédition artistique multidisciplinaire de cinq artistes de Québec en Europe témoigne de cette revendication d'un nomadisme comme alternative au nationalisme ethnique ou linguistique¹⁸⁶. L'expédition avait pour but de projeter l'art dans la « vraie vie » par le biais d'une création performative polymorphe. La manœuvre a consisté notamment à offrir 439 passeports des *Territoires Nomades* (imitant le passeport canadien) dans plusieurs pays européens¹⁸⁷. Ces artistes cherchaient à émettre une citoyenneté en dehors du concept de nation et d'engager l'acte artistique comme un processus en réseau¹⁸⁸. Enfin, nous pouvons reconnaître que dans tous les cas, l'artiste nomade, à l'image de « l'artiste contextuel » parcourt « l'espace de manière physico-mentale, à des fins d'exploration »¹⁸⁹. Dans cette perspective, « l'œuvre comme objet fini s'efface devant l'œuvre-en-cours, appréhendée comme situation »¹⁹⁰. Ainsi, la valorisation du processus et de l'exploration lie parfois l'art contextuel au nomadisme artistique¹⁹¹.

¹⁸⁶ *Manoeuvre nomade* est la création commune de cinq membres du collectif Inter-Le Lieu (Jean-Yves Frechette, Richard Martel, Nathalie Perreault, Alain-Martin Richard et Jean-Claude St-Hilaire) et elle se déroule, notamment, en France, en Espagne et en Allemagne.

¹⁸⁷ « Le passeport des Territoires Nomades imite le passeport canadien ; son émission se veut un clin d'œil aux officines qui concoctent la politique étrangère des pays et vise la promulgation d'une contrée politique (?) et artistique (!) au-delà des réalités actuelles des nations). Chaque citoyen qui s'identifie spontanément aux Territoires nomades (par sa pratique du corps, sa déviance conceptuelle désirante ou autrement) se voit concéder un droit de citoyenneté virtuelle tangible avec les artistes et les groupes des pays hôtes. » « Manœuvre nomade ; protocole du virtuel », *Inter : art actuel*, no. 61, hiver 1995, p. 4.

¹⁸⁸ Patrice Loubier écrit : « En ce sens, la *Manoeuvre nomade* n'est pas qu'une représentation purement parodique ou ludique de la bureaucratie de l'État moderne, ou une simple transgression symbolique de la condition nationale et du découpage étatique de l'écoumène planétaire. Les Territoires nomades (un oxymore bien digne d'Héraclite, quand on y songe) sont en quelque sorte coextensifs à leurs ressortissants : légers, mobiles et virtuels, ils se déplacent avec eux, avec leur propre corps en mouvement. » Loubier, « De l'état des lieux », *Inter : art actuel*, no. 61, hiver 1995, p. 13.

¹⁸⁹ Ardenne, *Un art contextuel*, op. cit., p. 88-89.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹¹ Ardenne écrit : « Le destin de l'art, non sans cohérence, rejoint ici le destin de l'humanité, lequel se caractérise autant par la fixation que par le nomadisme. » *Ibid.*, p. 178.

Si nous pointons l'idée de nomadisme à l'intérieur des pratiques du déplacement, nous croyons que celles-ci n'en gardent pas l'exclusivité. À nos yeux, l'intérêt et l'originalité du nomadisme dans le champ de l'art tiennent dans l'*attitude* qu'il sous-tend et plus que tout dans sa manière de « faire avec¹⁹² » l'espace. Thierry Davila écrit :

Car tel est, dans le domaine de l'art, le destin de la déambulation : elle est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique à partir du moment qu'elle incarne, et cela en dehors ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien elle est tout simplement elle-même l'attitude, la forme.¹⁹³

De la même manière, nous voudrions insister sur le potentiel à la fois *physique* et *psychique* du nomadisme et voir en quoi il inspire une posture productrice d'entre-deux se situant « entre le subjectif et l'objectivement perçu » et se concevant comme une « pratique qui n'est pas *au-dedans* de l'expérience culturelle, mais qui ne se situe pas non plus *au-dehors*, et qui délimite un espace dans lequel quelque chose de l'individu se construit, une *entremise* »¹⁹⁴.

Constatons, en somme, que la notion de nomadisme dans le champ de l'art est un concept glissant qui relève tout à la fois de l'art en déplacement, des pratiques itinérantes, de l'art contextuel et de la *cinéplastique*. Bien que nous n'ayons pas l'objectif de faire la typologie d'un nomadisme artistique, user de cette appellation nous semble encore approximatif à cette étape-ci. En effet, comme le mentionne Laurent Buffet, il faut se garder de faire une « apologie naïve du nomadisme »¹⁹⁵.

¹⁹² De Certeau, *loc. cit.*

¹⁹³ Davila, *Marcher, créer, op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴ Davila qualifie ce mouvement de « cinéplastique ». Cet entre-deux est donc « un intervalle où se joue et s'accomplit, où s'élabore structurellement le psychisme même de la personne ». Davila ajoute : « Ainsi, va le marcheur : il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique. Et ainsi va la cinéplastique qu'il met en œuvre : elle participe d'un mouvement oscillatoire capable d'œuvre entre intérieur et extérieur [...] ». *Ibid.*, p. 22.

¹⁹⁵ Buffet, *op. cit.*, p. 16.

C'est ce pour quoi nous voudrions insister sur l'idée d'une posture nomade qui prend appui sur la figure théorique du nomade, conceptualisée notamment par Gilles Deleuze et Félix Guattari, Rosi Braidotti et Michel Maffesoli. L'apport de nos propositions réside dans cette posture, laquelle sera en mesure de faire pleinement écho aux pratiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost.

2. 4 La figure théorique du nomade

De nombreux écrivains et penseurs adopteront la figure libertaire et marginale du nomade avec ce désir de transgresser les limites et d'aller par-delà les schèmes dominants. De Georg Simmel à Edward Said, en passant par Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, Nicole Lapierre retrace l'itinéraire de ces penseurs dont les réflexions ont pris les formes de la mobilité et de l'entre-deux¹⁹⁶. Pour notre part, nous nous concentrerons sur quelques philosophes et sociologues contemporains qui se sont attachés à théoriser la figure du nomade. Aux yeux du théoricien de la géopoétique Kenneth White, « le nomade ne va pas quelque part, surtout en droite ligne, il évolue dans un espace et il revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant, peut-être, s'il est un nomade intellectuel, de nouvelles lumières¹⁹⁷ ». Tandis que pour Michel Maffesoli, le nomadisme répond à un besoin d'évasion, sorte de « pulsion migratoire » incitant au changement de lieu, d'habitude et de partenaires pour accomplir les multiples visages de notre personnalité¹⁹⁸. Enfin, Alain Pessin auteur de *La rêverie anarchiste*, insiste sur le caractère libertaire du nomade. Celui-ci serait toujours animé

¹⁹⁶ Voir son ouvrage *Pensons ailleurs* publié chez Gallimard en 2004, dans lequel elle retrace le parcours d'intellectuels pour qui l'exil et l'expérience du déplacement ont grandement alimenté leurs oeuvres. Elle écrit : « Les gens déplacés sont littéralement *inter essant*, ils sont entre, un peu dedans, un peu dehors [...]. Leur position est inconfortable, leur sort peu enviable, voire risqué. Aussi peuvent-ils être tentés de rallier l'un ou l'autre bord, d'y chercher la conformité, sinon une communauté. Mais de l'expérience du dépaysement social peut surgir une pensée décalée, dérangeante et inventive. » Lapierre, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 12.

¹⁹⁸ Maffesoli, *op. cit.*, p. 59.

par la « double rêverie de l'Autre et de l'Ailleurs¹⁹⁹ ». Tel « un savant à sa manière », il serait « partout et nulle part »²⁰⁰. La figure du nomade possède une charge poétique qui invite à la métaphore, voire même à la rêverie. Elle aura exercé son magnétisme sur plusieurs auteurs, mais c'est Gilles Deleuze et Félix Guattari qui poseront les premiers jalons théoriques d'un nomadisme philosophique.

2. 4. 1 Deleuze & Guattari

En effet, c'est au « Traité de nomadologie : la machine de guerre » paru dans l'ouvrage *Milles Plateaux* en 1980²⁰¹ que l'on attribue généralement l'émergence d'une pensée nomade. Nous verrons qu'elle se conçoit généralement comme une posture subversive, une « machine de guerre » défiant les pouvoirs et ne nécessitant ni le déplacement physique ni la confrontation directe. Les auteurs opposent nomadisme et sédentarité en ce qu'ils occasionnent deux modes de pensée différents. Au sein du nomadisme, les points (d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.) sont subordonnés aux trajets. Le point n'est qu'un relais et l'entre-deux devient, par conséquent, parfaitement autonome. Alors que le trajet nomade « *distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communicant* », le chemin sédentaire a pour fonction de « *distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts* »²⁰².

Deleuze et Guattari en viennent ainsi à distinguer deux types d'espace, l'un étant lisse et l'autre strié : « L'espace sédentaire est strié, par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué

¹⁹⁹ Alain Pessin, *La rêverie anarchiste*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1982, p. 80-81.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp.434-527.

²⁰² *Ibid.*, p. 472.

par des “traits” qui s’effacent et se déplacent avec le trajet »²⁰³. Dans l’espace lisse, le parcours prévaut sur l’habitat et le dehors prend la place du dedans. La distribution nomadique n’intègre ni mesures ni limites. Elle propage les espaces interstitiels et brouille les frontières. L’État, quant à lui, s’efforce de strier l’espace d’une façon constante pour assurer son pouvoir. Il cherche à dompter les nomadismes, à contrôler les migrations et à stabiliser les circulations. Toutefois, les frontières de ces deux types d’espace ne sont pas aussi rigides qu’elles en ont l’air. Ces espaces sont toujours en voie de se transformer et il serait à propos d’en parler en terme de « polarités fuyantes²⁰⁴ » pour emprunter le langage de Marc Augé à l’égard du lieu et du non-lieu. Dans les faits, l’espace lisse finit toujours par être contrôlé, approprié et strié. Or, le propre du lisse est justement de se dérober à cette emprise en prenant des formes inédites. Son arme est la « machine de guerre ». Celle-ci est, selon les auteurs, une invention des peuples nomades « en tant qu’elle est extérieure à l’appareil d’État et distincte de l’institution militaire²⁰⁵ ». Aussitôt possédée, la machine de guerre « se métamorphose en affirmant son irréductibilité, son extériorité²⁰⁶ ». Ainsi,

[...] chaque fois qu’il y a opération contre l’État, indiscipline, émeute, guérilla ou révolution, comme acte, on dirait qu’une machine de guerre ressuscite, qu’un nouveau potentiel nomadique apparaît, avec reconstitution d’un espace lisse ou d’une manière d’être dans l’espace comme s’il était lisse.²⁰⁷

Nous pouvons constater que « la machine de guerre n’a pas nécessairement pour objet la guerre²⁰⁸ », mais qu’il en est ainsi lorsque « l’État *s’approprie* la machine de guerre » et « la subordonne à des *buts* “politiques”²⁰⁹ ». Le véritable objet, l’essence même de la machine de guerre sont plutôt « le tracé d’une ligne de fuite créatrice, la

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Augé, *Non-lieux*, *op. cit.*, p. 101.

²⁰⁵ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 471.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 441.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 480.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 518.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 525.

composition d'un espace lisse et du mouvement des hommes dans cet espace²¹⁰ ». Bien qu'il s'agisse d'une invention des nomades, ce ne sont pas eux qui en conservent le secret aujourd'hui. Selon les auteurs, le potentiel des machines de guerre réside avant tout dans les mouvements artistiques, scientifiques et idéologiques, capables de générer un espace lisse de déplacement. Comprenons-les comme une arme de résistance comme ont pu la mobiliser les mouvements « Occupy Wall Street » et « Reclaim the Street » qui dénoncent par l'entremise d'une contestation pacifique les abus d'un capitalisme financier agressif et la privatisation de l'espace public.

Précisons, par ailleurs, qu'à la différence du migrant, le nomade ne cherche pas à aller d'un point A à un point B en se reterritorialisant.

Si le nomade peut être appelé le Déterritorialisé par excellence, c'est justement parce que la reterritorialisation ne se fait pas *après* comme chez le migrant, ni sur *autre chose* comme chez le sédentaire [...]. Pour le nomade, au contraire, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialisait sur la déterritorialisation même. C'est la terre qui se déterritorialise elle-même, de telle manière que le nomade y trouve un territoire. La terre cesse d'être terre, et tend à devenir simple sol ou support.²¹¹

Alors que la reterritorialisation a lieu sur une « minorité comme état », la déterritorialisation se fait toujours « dans un devenir »²¹². Cette notion de « devenir » fait se rencontrer la pensée nomade et la pensée rhizomatique, posture épistémologique défendue par les auteurs dans *Mille Plateaux*. La pensée rhizomatique n'est autre qu'un système ouvert, un réseau de connexions en mesure d'infiltrer le pouvoir et de rendre visibles les singularités et les minorités. Le rhizome s'oppose à la racine unique. Il s'étend à la rencontre d'autres racines dans une imprévisibilité absolue : « [...] à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un

²¹⁰ *Ibid.*, p. 526.

²¹¹ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 473.

²¹² *Ibid.*, p. 357.

point quelconque avec un autre point quelconque [...]. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple.²¹³ »

Il n'est guère davantage l'Un devenant multiple, car il n'a, au fond, ni commencement ni fin, mais « un milieu, par lequel il pousse et déborde²¹⁴ ». Ainsi, « il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*²¹⁵ ». La notion de devenir doit se comprendre à la manière d'un rhizome, car tous deux sont de l'ordre de l'alliance et non de la filiation.

Une ligne de devenir ne se définit ni par des points qu'elle relie ni par des points qui la composent : au contraire, elle passe entre les points, elle ne pousse que par le milieu [...]. Un point est toujours d'origine. Mais une ligne de devenir n'a ni début ni fin, ni départ ni arrivée, ni origine ni destination [...]²¹⁶.

L'identité ou le Moi dans la pensée nomade – et rhizomatique – se comprend dès lors comme « un seuil, une porte, un devenir entre deux multiplicités²¹⁷ » et qui demeurera à jamais entre les deux. La valorisation de l'extériorité et du dehors dont nous faisons état précédemment doit être pensée à l'intérieur même du sujet nomade. Si bien que c'est la conception de l'Autre qui n'est plus la même. L'Autre est constitutif du Soi. C'est cette propension à brouiller les frontières, à se situer dans des entre-deux et à tendre vers ce qui est « hors de soi » qui constitue une figure théorique du nomade en mesure d'éclairer les pratiques à l'étude. Enfin, ajoutons que Deleuze et Guattari cherchent à éviter les oppositions dualistes.

²¹³ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 359-360.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 305. Édouard Glissant transpose également l'image du rhizome au principe d'identité : « La notion de rhizome maintiendrait le fait de l'enracinement, mais récuse l'idée d'une racine totalitaire. La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre. » *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23. Peut-être pourrions-nous, par ailleurs, étendre la pensée nomade à la notion d'archipel proposée par cet auteur, selon laquelle « toute pensée archipélique est pensée du tremblement, de la non-présomption, mais aussi de l'ouverture et du partage ». *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997, p. 231.

Ce n'est pas en termes d'indépendances, mais de coexistence et de concurrence, dans un champ perpétuel d'interaction, qu'il faut penser l'extériorité et l'intériorité, les machines de guerre à métamorphoses et les appareils identitaires d'État, les bandes et les royaumes, les mégamachines et les empires.²¹⁸

Les deux pôles de la machine de guerre sont la création et la destruction et entre eux s'étendent des connexions infinies. En outre, le *Traité de nomadologie* ne semble pas faire l'éloge du nomadisme comme il en est question chez Kenneth White, par exemple. Il s'agit plutôt de valoriser la force vitale d'une polarité occultée et de mobiliser le potentiel subversif et politique de l'existence nomadique.

2. 4. 2 Rosi Braidotti

La philosophe féministe Rosi Braidotti constitue l'autre figure majeure du nomadisme philosophique. À la recherche d'un savoir féministe non normatif, elle en vient à proposer un féminisme critique et créatif, fondé sur le nomadisme²¹⁹. Permettant de libérer le sujet d'une vision phallogcentrique, le nomade fait son apparition au sein des travaux féministes et postcoloniaux de l'auteure et devient, par la suite, un outil analytique dans un programme culturel, politique et éthique plus global, jusqu'à devenir la notion phare de toute son œuvre théorique.

Si Braidotti retient la figure mythique et iconoclaste du nomade²²⁰, c'est qu'elle occasionne une démarche en opposition à la nature sédentaire et classique de la

²¹⁸ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 446.

²¹⁹ Au sein des recherches anglo-saxonnes, plusieurs auteurs cherchent à articuler « nomadism thinking » et féminisme. Selon Braidotti, cela montre en quelque sorte une crise du système logocentrique, ou sinon, la nécessité de créer de nouvelles formes de pensée.

²²⁰ L'auteure s'intéresse au sujet nomade puisqu'il incarne une « fiction politique » capable de transgresser les catégories établies et de brouiller les frontières. Selon Braidotti, les « fictions politiques » sont parfois plus révélatrices que les systèmes théoriques. Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, New York, Columbia University Press, 2011, p. 22.

pensée théorique et surtout philosophique²²¹. Tout comme chez Deleuze, la posture nomade désigne, ici, la subversion des conventions et non l'acte physique de voyager. Faisant correspondre le nomade au polyglotte, Braidotti postule qu'il n'y a pas de langue maternelle, mais seulement des sites linguistiques où s'inscrivent de multiples départs. Le polyglotte nomade pratique une esthétique faite de compassion pour les incongruités, les répétitions et l'usage libre des langues²²². Faite de transition et de changements, l'identité du nomade prend ainsi la forme d'une cartographie qui se redessine sans cesse²²³. Elle doit se comprendre comme l'inventaire de ses traces, soit comme une notion rétrospective²²⁴. Plus encore, chez Braidotti, le nomadisme entraîne une « molécularisation du soi »²²⁵. L'essence même du sujet nomade est d'être « post-identitaire » : « nomade est un verbe, un processus à travers lequel nous dressons la carte des transformations multiples et des multiples modes d'appartenance [...] »²²⁶. Cette posture intellectuelle ne consiste pas à prendre les traits du sans-abri, mais à recréer un chez-soi partout sans que celui-ci prenne racine.

As a intellectual style, nomadism consists not so much in being homeless, as in being capable of recreating your home everywhere. The nomad carries her/his essential belongings with her/him wherever s/he goes and can recreate a home base anywhere.²²⁷

À cet effet, tout comme Deleuze et Guattari, Braidotti distingue le nomade de l'exilé et du migrant qui désirent se reterritorialiser. La mobilité du nomade n'est pas de

²²¹ *Ibid.*, p. 14.

²²² Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects : Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 13. Elle écrit : « There are no mother tongues, just linguistic sites one takes her/his starting point from. The polyglot has no vernacular, but many lines of transit, of transgression [...]. The complex muscular and mental apparati that join forces in the production of language combine in the polyglot to produce strange sounds, phonetic connections, vocal combinations, and rhythmical junctions. » *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 14.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²²⁶ Rosi Braidotti, « Sur le nomadisme : entretiens avec Rosi Braidotti », *Alternatives Européennes*, 2010, en ligne, <<http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>>. Consulté le 12 mars 2012.

²²⁷ Braidotti, *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, 1994, p. 16.

l'ordre de l'itinérance ni des déplacements compulsifs. Elle incarne plutôt un « renoncement à tout idée, désir ou nostalgie de la fixité » :

As opposed to the images of both the migrant and the exile, I want to emphasize that of the nomad. The nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement ; it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity.²²⁸

Notons que le sujet nomade n'est pas dépourvu pour autant d'unité. Une cohésion apparaît au sein de ses répétitions et de ses mouvements cycliques inspirés par les saisons. De plus, contrairement à l'agriculteur, le nomade rassemble, récolte, échange, mais n'exploite jamais. Son attachement à la terre est transitoire et cyclique comme nous venons de le mentionner. Enfin, il nous invite à cultiver un « art de déloyauté » envers la civilisation, une forme de « manque de respect » qui assainit les conventions académiques et intellectuelles tel que revendiqué par la deuxième vague féministe²²⁹.

Tout comme Deleuze, Braidotti définit le nomade intellectuel par la transgression de frontières et « l'acte d'aller » sans regard vers la destination ; sa vie est un *intermezzo*²³⁰. Il rejoint, en cela, le sujet « en devenir » décrit dans le *Traité de nomadologie*. Le nomade est ce « devenir autre », ce « devenir multiple » :

Becomings are the sustainable shifts or changes undergone by nomadic subjects in their active resistance against being subsumed in the commodification of their own diversity. Becomings are un-programmed as mutations, disruptions, and points of resistance.²³¹

²²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²²⁹ *Ibid.*, p. 30.

²³⁰ *Ibid.*, p. 22-23. Elle écrit aussi : « Nomadism, therefore, is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing. ». *Ibid.*, p. 36.

²³¹ Rosi Braidotti, « Affirming the Affirmative : On Nomadic Affectivity » *Rhizoms* 11/12, 2010, en ligne, <<http://www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html>>. Consulté le 28 mars 2012.

Les auteurs définissent donc la « conscience nomade » comme une forme de résistance politique à l'intérieur d'une « subjectivité hégémonique exclusive »²³². Le nomadisme devient, par conséquent, une position épistémologique, résistant à l'assimilation par la représentation dominante du soi. Braidotti écrit : « Le nomadisme est un changement qualitatif de conscience, qui vous fait habiter les positions du pouvoir afin de les changer²³³ ». Nous retrouvons, ici, le mode d'intervention de la tactique développé chez De Certeau dont la ruse permet de déjouer le cadre dominant en tirant avantage de ses propres règles.

Ceci dit, Braidotti approfondit encore davantage la pensée nomade en regard aux rapports au soi et à l'autre. Il importe, selon l'auteur, de « repenser les relations à l'altérité dans un sens nomade »²³⁴. En effet, c'est une nouvelle configuration des relations humaines, en dehors des hiérarchies classiques, que révèle la métaphore du nomadisme, chez l'auteure. Selon elle, il faut en finir avec la morale kantienne et judéo-chrétienne qui sous-tend un contrat entre soi-même et l'autre, qui n'est au fond, qu'une sorte de « négociation capitaliste des frontières »²³⁵. Le principe même de « réciprocité » est à bannir, car, après tout, « le futur ne peut rien pour nous » et nous devons agir en son bien²³⁶.

2. 4. 3 Michel Maffesoli

Le nomadisme comporte cette même dimension sociale chez le sociologue Michel Maffesoli. Dans l'ouvrage *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*, l'auteur postule que le désir d'errance constitue l'un des fondements de toute structuration

²³² Braidotti, *Nomadic Subjects*, op. cit., 1994, p. 23.

²³³ Braidotti, « Sur le nomadisme : entretiens avec Rosi Braidotti », loc. cit.

²³⁴ Rosi Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, no. 12, printemps 2003, en ligne, <<http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes>>. Consulté le 12 mars 2012.

²³⁵ Braidotti, « Sur le nomadisme : entretiens avec Rosi Braidotti », loc. cit.

²³⁶ Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », loc. cit.

sociale. L'errance et le nomadisme sont abordés comme l'expression d'une socialité en gestation, d'un projet de vivre ensemble et d'« une autre manière de se rapporter à l'altérité²³⁷ ». L'hypothèse avancée est donc la suivante : le nomadisme incarne les soubresauts d'une nouvelle organisation sociale moins rationnelle, plus émotive et plus libre. La quête menée par chaque individu joue un rôle fondamental dans cette restructuration mouvante de la société. Maffesoli s'intéresse ainsi aux vagabonds et autres voyageurs à la recherche d'imaginaire et de plaisir, soit des figures qui éclairent les postures des artistes à l'étude dans notre mémoire. Sa méthodologie se conçoit comme une « métaphysique sociologique²³⁸ » révélant le paradoxe de l'époque contemporaine :

Face à ce que l'on appelle la globalisation du monde, face à une société se voulant positive, lisse, sans aspérités, face à un développement technologique et à une idéologie économique régnant, encore, en maître, bref face à une société s'affirmant parfaite et "pleine", s'exprime la nécessité du "creux", de la perte, de la dépense, de tout ce qui ne se comptabilise pas, et échappe au fantasme du chiffre.²³⁹

Dans son ouvrage, Maffesoli montre comment la société tend depuis des siècles vers un modèle d'organisation toujours plus achevé. Aboutissant à l'État-nation et à la mondialisation, elle s'est vue progressivement standardisée et réglementée. Or, nous constatons aujourd'hui une défaillance de la mécanique étatique. L'individu rencontre une impasse qui le pousse à adopter de nouveaux comportements : individualisme, quête de plaisir, désir de voyage, nomadisme, errance, etc. La nouvelle organisation sociale vers laquelle la société se tourne prend la forme d'une rupture en mesure de revitaliser l'être individuel et collectif. Bien que l'errance constitue une part intégrante de la structuration sociale, sa nature demeure inquiétante. L'identité du voyageur comporte cette part d'étrangeté en ce qu'il est

²³⁷ Maffesoli, *op. cit.*, p. 14.

²³⁸ Maffesoli, *op. cit.*, p. 23. Il reprend l'expression appliquée à Marcel Mauss par Evans-Pritchard, dans M. Fournier, *Marcel Mauss*, Paris, Fayard, 1994, p. 163.

²³⁹ Maffesoli, *op. cit.*, p. 30-31.

porteur de nouveautés et, par conséquent, de bouleversements. Selon l'auteur, ce nomadisme propre au voyageur est prêt à resurgir en chacun de nous en cette époque charnière. À l'ordre étatique s'opposent cette recherche d'émotions vives et une attitude libertaire qui tend vers une auto-organisation. C'est-à-dire que la communauté en vient à se fonder avant tout sur la liberté de l'errant et sur l'expérience de l'être. Ainsi, le nomadisme chez Maffesoli se positionne contre le statu quo et l'autorité des institutions tout en incarnant une forme de libéralisme et d'individualisme. Ce mouvement entraîne l'expérimentation d'autres organisations sur des modes individuel ou collectif plutôt restreints.

Par ailleurs, à la différence du contrat social qui tente de masquer les différences et les contradictions, la métaphore du nomadisme offre une saisie plus juste de la réalité et reconnaît l'identité multiple de l'individu, selon Maffesoli. Il écrit : « Le nomadisme est du nombre. [...] *L'assignation à résidence*, identitaire, idéologique, professionnelle, sur lequel repose l'idée même du social, a fait son temps. Et de diverses manières l'on assiste à un ensauvagement de l'existence. [...] *À l'individu unique succède la personne plurielle*.²⁴⁰ » Celui-ci développe le concept « d'enracinement dynamique » afin d'évoquer la nécessité pour l'humain d'exister à partir d'un lieu tout en le transgressant. Le véritable équilibre se trouve dans la tension entre un lieu et un non-lieu²⁴¹.

La réalité en soi n'est qu'une illusion, elle est toujours flottante, et ne peut être saisie que dans son perpétuel devenir. Ainsi, tout en étant nécessaire, le territoire est relatif. Terme qu'il faut comprendre *stricto sensu*. C'est-à-dire que le territoire n'est pas une fin en soi, il ne se suffit pas à lui-même, sous peine, justement, de provoquer l'enfermement. Et, d'autre part, le territoire ne vaut que s'il met en relation, que s'il renvoie à autre chose ou

²⁴⁰ Maffesoli, *op. cit.*, p. 11-12. Voir aussi les pages 85-86.

²⁴¹ L'auteur emploie ces termes sans référence à Marc Augé, lequel a développé la notion de « non-lieu » au début des années 1990.

à d'autres lieux, et aux valeurs liées à ceux-ci. C'est ainsi qu'il faut comprendre le relativisme : la mise en relation.²⁴²

En somme, c'est un besoin d'altérité et d'inconnu qui motive l'homme à quitter la résidence au profit de l'aventure. En se déliant d'une pensée unifiée et rationnelle, il s'ouvre à l'instant présent et à l'expérience d'une véritable liberté. C'est ainsi le goût de plaisir, d'imaginaire et d'errance qui fonde le corps social, mais la route du rebelle ou du nomade est également animée par un leitmotiv spirituel. Selon les dires de l'auteur, un cheminement introspectif constitue le moteur de l'errance et c'est grâce à cette dimension spirituelle que la communauté pourra ne pas s'effriter. Constatons, dès lors, que Maffesoli fait un usage très libre et franchement positif du « nomadisme » et que son point de vue procède, par conséquent, à une certaine idéalisation. Toutefois, ses recherches semblent tout de même contenir des clés pour comprendre les quêtes de l'individu contemporain et sa façon de se rapporter à la communauté. D'ailleurs, nous reconnaissons dans le sujet nomade décrit par Maffesoli la figure de l'artiste et sa sortie de l'atelier, en permettant « d'échapper tout à la fois à l'enclosure du temps individuel, au principe d'identité et à l'assignation à résidence sociale et professionnelle »²⁴³. Cette soif d'inconnu et d'expérimentation évoque les piétons planétaires, tout autant que les artistes relationnels qui tentent de créer des liens sur des modes individuels ou collectifs restreints.

Retenons, dès lors, qu'à la lumière de ces auteurs, la pensée nomade appréhende le monde avant tout par son milieu. Elle se comprend en termes de flux et de devenir et sa méthode est non-linéaire. « Elle est une pratique de l'intervalle et de l'interstice qui ne s'intéresse pas à un concept A ou B, ni à un concept B comme étant un non-A, mais au processus qui s'opère entre les deux concepts.²⁴⁴ » Elle

²⁴² *Ibid.*, p. 96.

²⁴³ Maffesoli, *op. cit.*, p. 105.

²⁴⁴ Gabrielle Trépanier-Jobin, *Comment mieux vivre ensemble ? Pensée nomade et nouvelles perspectives : Actes du colloque « Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public »* (Université du Québec à Montréal, 20-21 octobre 2007), sous la dir. de Charles Perraton, Fabien Dumais et Gabrielle

cherche ainsi à transgresser la fixité des lieux et à aller par-delà les frontières. L'acte dynamique de s'attacher et de s'arracher module une identité multiple. Posture épistémologique de l'entre-deux, elle permet une rencontre avec l'Autre à rebours du contrat social. Enfin, elle se dérobe à l'ordre dominant, pour en défier les pouvoirs et les dogmes. Par ailleurs, le projet nomade revendiqué par les auteurs pourrait sembler se concrétiser dans la mesure où le quotidien se voit traverser, de toute part, par des flux de plus en plus rapides. Or, précisons encore une fois que l'excès de mobilité dont Marc Augé fait état – soit le déracinement vécu par le biais des migrations, de l'exil, des réseaux et des communications instantanées – ne rejoint en rien le nomadisme auquel les auteurs nous invitent. Après tout, le grand nomade aujourd'hui c'est avant tout le capitalisme²⁴⁵. Ce sont les marchandises qui jouissent de la mobilité avancée, tandis que les sujets humains, eux, ont beaucoup plus de difficultés à véritablement franchir les frontières.

Nous chercherons au cours des prochaines pages à démontrer en quoi les oeuvres à l'étude semblent contenir les caractéristiques d'une pensée nomade en acte. Rapidement, pourrons-nous remarquer ces quelques traits : la présence d'un chez-soi portatif; la perméabilité au site; la demeure comme dispositif d'intersubjectivité; la subordination de l'origine à la destination; l'absence d'ancrages territoriaux, la caducité de la maison bachelardienne ainsi que la remise en cause des notions de confort et de bien-être associées à la maison natale. Nous verrons enfin que la nomadisation de l'habiter entraîne une transformation de nos *habitus* (Bilodeau), de l'identité (Rewakowicz) et de la ville (Prost), et que le nomadisme véhicule toujours une menace au statu quo en place.

Trépanier-Jobin, 2008, en ligne, <<http://www.gerse.uqam.ca>>, p. 2.

²⁴⁵ Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *loc. cit.*

CHAPITRE III

ÉTUDES DE CAS

3. 1 Jacques Bilodeau

En marge de l'art, de l'architecture et du design, Jacques Bilodeau questionne les présupposés architecturaux liés à la vie domestique depuis une trentaine d'années : comment habite-t-on notre espace privé ? Comment revoir nos *habitus* au sein de l'univers domestique ? Dès les années 1980, il transforme plusieurs bâtiments industriels en espaces d'habitation personnels, si bien qu'il n'y a plus de distinction entre la création de l'oeuvre et le milieu de vie de l'artiste. Il acquiert généralement des espaces abandonnés, impropres à l'occupation et cherche à en redéfinir les assises. Il entame, dès lors, une architecture de l'instabilité qu'il ne quittera plus et dont l'objectif est de déstabiliser le corps afin qu'il demeure toujours en éveil. Si le travail de l'artiste et designer nous donne à voir quarante ans de création, ce n'est que depuis une dizaine d'années qu'il est reconnu, alors que Bilodeau se consacre à une pratique installative représentée notamment par la galerie Joyce Yahouda. Nous verrons que si l'artiste est resté dans l'ombre si longtemps, c'est que la marge est son unique demeure. Nous nous pencherons sur un premier type d'œuvres constitué d'interventions architecturales, tels que le *Studio Cormier* et dans un deuxième temps, sur des objets-installations tel que les *Transformables* et *Faire son trou*, mais nous aborderons en amont de notre analyse, une ligne de pensée dont l'artiste se revendique.

3. 1. 1 La fonction oblique

La « fonction oblique²⁴⁶ » théorisée par Claude Parent et Paul Virilio en 1964 constitue une référence de premier plan au sein de la pratique de Jacques Bilodeau. Dans le sillage de Guy Debord et des situationnistes, Parent et Virilio dénoncent avec force l'impasse dans laquelle se trouvent l'architecture et l'urbanisme. Tout comme les situationnistes, ils défendent la « nécessité de redonner au corps une mobilité, de le débarrasser du carcan, de la servitude qui le tient en place et à l'étroit dans son environnement²⁴⁷ ». Parent et Virilio appellent ainsi au désir et à la libération du corps. Ils revendiquent « un corps actif plutôt que vauté dans une passivité de l'après-guerre²⁴⁸ ». Comme beaucoup d'autres de leur époque, ils prétendent que la ville est vouée à sa perte. L'architecture verticale serait dans l'incapacité de remédier aux problématiques de prolifération urbaine. Ainsi, après l'horizontalité de l'habitat rural et la verticalité de l'habitat urbain, viendra la structure oblique. Ils concevront l'habitation et la ville dans des plans inclinés favorisant une intégration optimale de la circulation à l'habitation : « La stabilité traditionnelle (station habitable) de l'ordre horizontal des campagnes, mais aussi de l'ordre vertical des villes, cédant la place à la métastabilité (circulation habitable) d'une mobilité humaine qui est bien le propre de la vie.²⁴⁹ » Principe clé de la fonction oblique, la « circulation habitable » vise à modifier notre rapport au sol de manière radicale ; dans cette architecture du déplacement, le corps est confronté à une instabilité permanente et l'espace devient le support d'une mobilité libérée. Jacques Bilodeau prend connaissance de ces revendications dès 1968, dans un contexte fortement contestataire et n'aura jamais quitté ce mouvement de pensée depuis. Tout son travail, qu'il soit architectural ou

²⁴⁶ Claude Parent et Paul Virilio fondent le groupe et la revue *Architecture-Principe* au sein duquel ils développent le concept de fonction oblique qui fera l'objet d'un manifeste ainsi que de plusieurs articles et croquis.

²⁴⁷ Jacques Perron, *Jacques Bilodeau. Habiter/Inhabited*, Montréal, Les éditions du passage, 2008, p. 19.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Paul Virilio, « La désorientation », dans Paul Virilio et Claude Parent, *Architecture principe, 1966 et 1996*, Besançon, Les éditions de l'Imprimeur, 1996, p. 8-9.

sculptural, tend ainsi à détourner la « fonction oblique » du cadre urbanistique en l'appliquant, voire en la mettant à l'épreuve dans l'espace domestique. Il cherche, en somme, à « tenir le corps en éveil en le soumettant à un effort²⁵⁰ ».

3. 1. 2 Interventions architecturales

À la différence de plusieurs architectes, Bilodeau construit d'abord pour lui-même. Il vit sur les chantiers parmi les débris et la poussière pour s'imprégner de l'espace jusqu'à faire corps avec lui. Dans un premier temps, l'artiste procède à l'acquisition d'édifices et fait table rase de leur contenu de manière à conserver uniquement leur « squelette ». Il fait ensuite l'expérience de ce vacuum pendant un certain temps, ce qui lui permet de rompre avec certains *habitus* domestiques – Jacques Perron dirait avec la *Domus*²⁵¹. Cette rupture est essentielle, selon Bilodeau, si l'on cherche à engager de nouvelles manières d'être²⁵². À l'image des œuvres de Kurt Schwitters ou de Gregor Schneider, ses interventions architecturales ou « environnements » se présentent comme des laboratoires de vie au sein desquels l'artiste se livre à des expériences *autres*. Mentionnons également qu'elles sont difficiles tant à décrire qu'à concevoir de visu. Non seulement nous ne reconnaissons pas les codes de l'espace domestique – aucun mobilier, équipement ou électroménager habituels ne nous met sur la piste du foyer –, mais ce qui se présente, nous paraît, pour ainsi dire, complètement inconnu. Les cloisons bougent, le plancher se soulève, le mobilier émerge du sol. Bilodeau adopte un vocabulaire formel qui contribue à brouiller notre compréhension des lieux. L'emploi de matériaux durs tels que le béton, l'acier et le carrelage rappelant à la fois le style « hard edge » en peinture et l'art minimaliste, plonge l'espace dans une pénombre déroutante. Enfin, les espaces,

²⁵⁰ Jacques Perron, « Pêril en la demeure ? », *Spirale*, no. 235, hiver 2011, p. 20.

²⁵¹ Perron, « Pêril en la demeure ? », *loc. cit.*, p. 23.

²⁵² *Ibid.*

aux lignes toujours épurées, ne sont pas sans rappeler un certain dénuement propre aux intérieurs asiatiques.

Bilodeau réalise un premier projet d'envergure en 1982, *Clark I* (maintenant détruit), qui ouvre la voie à l'expérimentation du principe de « circulation habitable » et met de l'avant le substrat de l'ensemble de sa démarche artistique : comment habiter autrement l'espace privé ? L'artiste acquiert une petite usine de confection désaffectée sur deux étages, de 24 pieds par 120 pieds et la transforme en atelier-résidence personnel aux allures de labyrinthe. Le photographe, Jacques Perron, qui aura suivi le travail de Bilodeau pendant une trentaine d'années, écrit :

Tout, dans cette installation démesurée, invitait à la déambulation. Comme si ce n'était qu'en parcourant l'espace que l'on arriverait à le définir, ne serait-ce que temporairement, à l'occuper ou à lui attribuer une fonction.[...] Quelque chose du pouvoir de décentrement propre à l'inconscient, relevant de la suspension des certitudes, suscitant une forme d'étonnement, si ce n'est d'incrédulité, habitait cet espace. Tout était mis en œuvre pour déstabiliser quiconque s'y risquait, ne serait-ce qu'outre la singularité du lieu, l'on n'y trouvait aucun des objets usuels qui composent habituellement une maison [...].²⁵³

Le mobilier, créé sur mesure et généralement conçu en acier ou en céramique, émerge de l'espace comme autant de sculptures *in situ*. Ce principe de « sol-mobilier » poursuit à sa façon le « sol à vivre » de Parent et Virilio, un principe selon lequel le mobilier se doit de s'intégrer au lieu sans faire obstacle à la circulation. Le plancher devient à la fois support du mobilier et mur. Dans les mots de Claude Parent:

C'est le sol qui en se soulevant, en se redressant, en se creusant, en se modelant, constitue les plans horizontaux nécessaires à la vie : le sol à vivre. Il y a continuité entre le mobilier et les supports. À la limite, ce mobilier est parcourable.²⁵⁴

²⁵³ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 20.

²⁵⁴ Claude Parent, *Vivre à l'oblique*, Paris, Jean-Michel Place éditions, 2004, p. 23. Dans Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 25.

Ce projet contient en germe tout le programme que se donnera Bilodeau pour les vingt prochaines années. Déjà, dans *Clark II* (1983-1985), le mobilier se déplace dans l'espace et le dynamisme du sol à vivre se confond avec une mobilité nomade. Perron écrit :

L'ensemble de l'ameublement reposant sur des roulettes, on pouvait le déplacer à sa guise selon les activités, les besoins ou tout simplement le goût du moment. Dérive continue de ces stations mobiles, fluidité des configurations d'objets qui se forment et se déforment, parcours erratiques – bref, un nomadisme sur place.²⁵⁵

Par ailleurs, ce n'est plus seulement le mobilier qui est creusé dans le sol, mais des pièces centrales telles que la salle de bain et la cuisine qui se présentent comme de mystérieuses excavations. Ainsi, le motif du trou apparaît dans l'œuvre de l'artiste plus fortement et traversera l'ensemble de sa démarche architecturale et installative. Enfin, si une idée du nomadisme se dessine dans sa pratique, il en est de même pour l'artiste lui-même, lequel passe d'un projet à l'autre, d'une habitation à l'autre, sans élire « domicile » de manière définitive.

3. 1. 2. 1 *Studio Cormier*

L'expérimentation de la fonction oblique et du « sol-mobilier » atteint son paroxysme en 2003 alors que Jacques Bilodeau crée le *Studio Cormier*, un ancien atelier d'ébénisterie qu'il transforme en atelier et en résidence pour l'architecte paysagiste Claude Cormier. À la fois réalisé sous la commande et en collaboration avec ce dernier, Bilodeau procède de la même façon que pour ses projets personnels : il habite le bâtiment dès son acquisition et n'hésite pas à soumettre ses besoins vitaux au chaos du chantier. Subir volontairement cet inconfort lui permet d'éprouver l'espace avant d'opérer quelques transformations que ce soit. Ce projet consiste à faire du sol

²⁵⁵ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 25. On retrouve ici l'idée de jeu présente chez l'I.S. Ce plaisir de déplacer des meubles comme l'enfant joue « au bloc » sert encore une fois à garder le corps en éveil et à s'éloigner d'un quotidien ennuyant.

l'unique élément organisateur de l'espace, tantôt en camouflant les différentes fonctions domestiques de l'appartement, tantôt en les dévoilant. Fait de marqueterie de noyer, le sol se soulève et s'incline par un mécanisme hydraulique. Ainsi, lorsque le dispositif est actionné, il permet aussi bien de soulever une passerelle donnant accès à la mezzanine que de révéler la cuisine qui se présente comme un trou dans le sol.

[...] ce qui était plancher devient plafond, la surface se transforme en sous-face, et l'étonnement croît à la vue des miroirs qui la tapissent. Le jeu de réflexion fait basculer l'espace, comme s'il se résorbait en lui-même. L'effet est saisissant. Déjà sommes-nous déstabilisés par l'ouverture de ce trou dans l'espace, la sensation s'intensifie devant notre représentation inversée, la tête en bas, en suspens. Outre la prise de conscience du corps soumis à la gravité, la fonction oblique doit favoriser une relation tactile entre celui-ci et l'environnement.²⁵⁶

Non seulement l'espace se déplie, s'ouvre et se multiplie par le jeu de miroirs, mais le mobilier se déplace. C'est ce « sol-mobilier » qui est en mesure d'activer l'espace et d'organiser les diverses fonctions domestiques. Un divan pivote et se déplace sur rail. Tout se conçoit à partir du sol, qu'il soit « creusé ou en saillie, intégrant ou dissimulant le mobilier²⁵⁷ ». L'espace s'ouvre et se ferme pour que le corps soit toujours mobile. La volonté de « mobiliser l'énergie du corps en le déstabilisant²⁵⁸ » est plus grande que jamais. Bilodeau soumet, en outre, la théorie de la fonction oblique à l'exercice et à la spécificité du lieu. Ce qu'il retient avant tout des travaux de Parent et Virilio, c'est l'idée fondamentale de garder le corps en éveil en le mettant à l'épreuve. Claude Parent écrivait : « La fonction oblique, c'est l'architecture de l'effort qui éveille et catalyse l'homme ; elle est opposée au confort lénifiant qui l'endort et conduit son mental à la mort.²⁵⁹ » De fait, les architectures conçues par Bilodeau exigent du créateur, du résident et même du visiteur « une forme de

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Koen de Winter, « Repenser le lieu, un entretien avec Jacques Bilodeau et Claude Cormier », *Parachute*, no. 118, 2005, p. 108.

²⁵⁸ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 31.

²⁵⁹ Parent, *op. cit.*, p. 47. Dans Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 31.

disponibilité, voire de liberté », car « devant l'absence de références domestiques usuelles, on est sommé d'exister dans l'instabilité »²⁶⁰.

De plus, mentionnons que le processus d'habitation chez Bilodeau ne passe jamais par le désir de « prendre possession » d'une propriété. Il lui vient d'ailleurs l'envie de se départir de ses résidences alors que les chantiers tirent à sa fin. La demeure incarne davantage un espace de transit que d'habitation en soi. Chez Bilodeau, la maison lui permet, avant tout, d'exister. Et d'exister le plus librement possible. Jacques Perron, qui aura suivi Bilodeau dans son travail pendant plusieurs années, en est arrivé à ne plus faire de distinction entre ses habitations et sa personne, selon ses dires²⁶¹. Il écrit :

Tout se passe comme s'il se devait de construire une habitation, par lui-même, afin d'exister. *Par lui-même* : à ses risques et périls (physiques, émotionnels, financiers), comme si sa vie en dépendait. Autant dire que Bilodeau entretient une relation ontologique bien plus qu'esthétique avec ses habitations.²⁶²

Nous voyons ici une évocation directe à l'habiter heideggérien, soit que nous existons pour autant que nous habitons et que nous habitons pour autant que nous bâtissons. En somme, retenons de ce premier corpus d'œuvres, l'idée d'une « architecture de l'effort²⁶³ ». Dans cette remise en question de l'espace domestique, Bilodeau confronte avant tout la notion de chez-soi. Perron écrit que « ce qu'il refuse avec force, et même avec violence, c'est le cortège d'habitudes et le "formatage" inévitablement associé à ce qu'est, ou doit être, une maison pour rassurer ses habitants, pour qu'ils s'y sentent chez eux »²⁶⁴. À l'inverse d'un chez-soi défini comme un « lieu clos, protégé »,

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 49.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 51

l'habitation incite à « vivre sur la brèche »²⁶⁵. Habiter devient « habiter l'inhabituel », sans habitudes. Benoît Goetz écrit :

Habiter, de la sorte [sans habitudes], est de toute façon sinon un exercice ou un art périlleux, du moins une tenue d'existence. Habiter est aussi étrange et monstrueux qu'être. Ce n'est jamais acquis, jamais une situation. Il reste toujours à habiter. [...] le sujet se tient toujours encore sur un seuil où il oscille et où il doute. Habiter, ce n'est donc pas occuper ou remplir un "chez-soi" dont aurait été chassée toute trace d'extériorité. Habiter, c'est être sur la brèche.²⁶⁶

Selon Bilodeau, vivre dans les espaces qu'il construit demande vigilance et effort²⁶⁷. « Ces tensions empêchent de s'habituer à l'espace et de s'en accommoder. Vivre avec ce danger latent est une façon de prendre conscience du lieu, de combattre l'indifférence qui découle inévitablement des repères traditionnels dans l'espace domestique.²⁶⁸ » Nous constatons ainsi que Bilodeau se fait violence. De plus, aux dires de Perron, un sentiment d'urgence habite l'artiste et « le propulse d'un projet à l'autre », de manière à toujours « être-en-avance-sur-soi »²⁶⁹. Bilodeau fonde ses habitations sur un « sentiment d'étrangeté », sur ce qui est extérieur à soi et par conséquent, ce qui « garde en éveil »²⁷⁰. Il habite et bâtit donc dans une angoisse créative²⁷¹ qui le fait se projeter continuellement vers l'ailleurs. Nous reprenons l'expression de Jacques Perron pour affirmer que l'essence de ce premier corpus d'œuvres est donc d'habiter « hors-de-chez-soi »²⁷².

²⁶⁵ « Pour parler du travail et surtout de son attitude au travail, Bilodeau emploie souvent des expressions comme "être sur le qui-vive", "jouer sur la corde raide". » *Ibid.*, p. 52.

²⁶⁶ Benoît Goetz, *La dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Éditions de la Passion, 2001, p. 98.

²⁶⁷ Bilodeau, « Repenser le lieu, un entretien avec Jacques Bilodeau et Claude Cormier », *loc. cit.* p. 108.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 51.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ D'ailleurs, l'angoisse est décrite par Heidegger comme l'expérience d'être chassé de chez-soi ; elle consiste, en outre en l'expérience de l'étrangeté au sein du soi. Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 238.

²⁷² Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 51.

3. 1. 3 Les objets-installations

Depuis les années 2000, Jacques Bilodeau délaisse progressivement l'univers du bâtiment industriel pour celui de la galerie. Il réalise ce qu'il appelle des « objets-installations », sorte de mobilier *in situ* en continuité avec celui qu'il concevait pour ses interventions architecturales. Ces sculptures installatives prennent la forme d'habitacles ou d'abris comme autant de secondes peaux à l'usage des visiteurs. Les formes géométriques et les lignes pures de ses premiers projets immobiliers ont fait place à des formes organiques, voire à des organismes, prêts à recevoir le corps du visiteur, à être transformées par lui et à le transformer en retour. Cette idée évoque le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark très active dans les années 1960 et 1970, dont le sens des œuvres – qu'elle conçoit comme un organisme vivant – aboutit dans la manipulation de celles-ci. Par exemple, dans les *Bichos*²⁷³, les spectateurs étaient invités à saisir la « bête » et à lui donner la forme souhaitée parmi un nombre presque infini de possibilités. Les matériaux utilisés dans les installations de Bilodeau permettent également de les qualifier d'« architecture molle » à l'image du travail d'un autre artiste brésilien, Ernesto Neto. Son œuvre *La tour molle*²⁷⁴, créée en 2007, invitait les spectateurs à pénétrer à l'intérieur d'une tour conçue avec une membrane de caoutchouc et d'une hauteur de 13 pieds et d'un diamètre de 3 pieds. Le sol à l'intérieur de celle-ci pivotait tandis que le haut des parois oscillait au vent. Ces sculptures habitables s'éloignent, ainsi, de l'univers de la demeure pour se rapprocher de celui du refuge et de l'enveloppe. Nous voyons là une continuité de sa démarche artistique, mais à une autre échelle, celle du corps.

²⁷³ Clark débute cette série en 1960. Les « bêtes » sont composées de plaques de métal articulées par un système de charnières. Les sculptures ne sont pas destinées au socle, mais aux mains des spectateurs qui pourront « jouer » avec l'œuvre.

²⁷⁴ *La Tour molle* a été présentée lors de la triennale d'Artefact-Montréal, *Petits pavillons autres folies*, sur le site de l'île Sainte-Hélène.

3. 1. 3. 1 *Transformables I-II*

Il débute ce nouveau corpus d'œuvres avec la série des *Transformables I* (2004) et *II* (2006) présentée à la Galerie Joyce Yahouda, par laquelle il poursuit un travail de recherche sur le corps, l'espace et le mobilier. Selon les propos de Perron, Bilodeau se serait inspiré de l'empreinte laissée par le corps dans une civière²⁷⁵. De là seraient nées des sculptures au statut ambigu, prenant la forme de sacs de polymère parfaitement malléables. Déposées au sol ou suspendues au plafond par des sangles, les membranes sont composées de billes de polystyrène et d'un système de pompe à air permettant d'en modifier la forme. La première phase des *Transformables* compte quatre de ces membranes qui s'apparentent à des sièges incongrus. Les *Transformables II*, quant à eux, réunissent deux œuvres, sur le principe des sacs malléables et celles-ci investissent tout l'espace de la galerie du fait de leur plus grande échelle. Certains ont vu dans la première phase des références sadomasochistes par la présence de sangles et des poulies, tandis que dans la deuxième phase, les interprétations se déclinaient du conduit vaginal au batracien, en passant par la carapace²⁷⁶. Les visiteurs sont donc invités à manipuler les divers habitacles et sièges ainsi qu'à s'y lover en ajoutant ou en retirant de l'air afin d'obtenir la position souhaitée. Par conséquent, les sculptures n'atteignent leur apparence définitive que sous l'action des utilisateurs. De même, le sens de l'œuvre ne se comprend que dans ce dialogue entre la proposition de l'artiste et l'utilisation du visiteur et également dans une certaine ambiguïté entre l'activité, voire l'esprit de jeu, suscitée par ses œuvres et la passivité à laquelle elles incitent en se faisant sièges ou refuges.

²⁷⁵ Perron, Jacques Bilodeau, *op. cit.*, p. 83.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

3. 1. 3. 2 *Faire son trou*

Faire son trou (2007-2010) poursuit l'idée d'enveloppement du corps expérimenté dans *La Tour molle*. L'artiste fait suspendre au plafond trois immenses panneaux de feutre industriel assemblés à la maison. Se présentant comme des capsules d'immersion, les visiteurs sont invités à y pénétrer afin d'y apprécier un moment d'isolement. Les poches de feutre sont dotées d'un mécanisme prêt à être activé par l'utilisateur de manière à modifier la forme de l'habacle et l'état du corps, par conséquent. Les visiteurs peuvent ainsi s'élever au-dessus du sol en actionnant les treuils motorisés. Les parois de feutres se resserrent, se relâchent, peuvent embrasser le corps de l'utilisateur de manière réconfortante, comme elles peuvent le placer dans des positions embarrassantes. Ces œuvres se présentent donc comme des objets interactifs, mais nous pourrions avancer, en nous appuyant sur les propos de Jacques Perron, que ce sont aussi des objets inachevés, parce qu'inachevables, tout comme les projets immobiliers de l'artiste, lesquels étaient destinés à une reconfiguration constante. Il écrit : « Pas de forme fixe, achevée, résolue, plutôt une forme en devenir, car elle se prête à d'innombrables transformations.²⁷⁷ » En somme, ces objets nous apparaissent comme des points de départ pour aller ailleurs à la manière d'un dispositif.

Dans *Faire son trou*, le visiteur est plongé dans une semi-pénombre et il se livre à une expérience tactile où non seulement il n'y a plus rien à voir, mais où tout est à ressentir. Cela rappelle encore une fois la démarche de Lygia Clark et, plus précisément, l'exploration du corps qu'elle faisait. Si nos habitus culturels privilégient la vue, plutôt que n'importe quel autre sens, Clark cherche à réhabiliter la perception sensorielle à l'intérieur du corps de l'observateur²⁷⁸. Le dispositif de Bilodeau joue plus particulièrement, sur une certaine fascination exercée par le trou. Perron écrit :

²⁷⁷ Perron, Jacques Bilodeau, *op. cit.*, p. 87.

²⁷⁸ Pensons, notamment, à *Máscaras sensoriali* (1967), lors duquel les spectateurs avaient les yeux bandés.

« Tout se passe comme si cette situation provoquait une curiosité animale, un appel suscité par la noirceur, la profondeur, l'intérieur qui nous attire irrésistiblement : un *vouloir-entrer*.²⁷⁹ »

Le trou est, effectivement, un motif important chez Bilodeau. Il a la faculté de se dérober de l'espace. À l'image du terrier pour l'animal, s'y réfugier, c'est se ressourcer. De plus, le feutre absorbe les sons et contribue, par conséquent, à l'effet d'isolement. L'emploi du feutre dans ce cas-ci nous rappelle certaines œuvres de Joseph Beuys – pour qui il représentait une matière protectrice – telles que *Plight* (1985) et *Infiltration homogène pour piano à queue* (1986)²⁸⁰. Bilodeau exprime également ce besoin de protection : « Je forme des espèces de carapaces pour me protéger. C'est un système que je répète constamment, des abris que je reconstruis à l'intérieur d'un abri.²⁸¹ »

Diverses lectures ont été faites de *Faire son trou*, du souvenir intra-utérin au fantasme érotique. Selon Nicolas Mavrikakis, cette œuvre « nous plonge dans un monde néominimaliste sensuel et suggestif » au sein duquel les structures évoquent autant de « formes invaginées », « bouches » « orifices profonds » et autres cavités²⁸². Or, au cœur de ce projet réside, avant tout, l'idée d'enveloppement et ce questionnement de l'artiste : « s'il ne saurait être question d'un chez-soi, et qu'on ne peut vivre hors de soi en permanence, pourquoi ne pas essayer de créer une forme, un

²⁷⁹ Perron, « Pêril en la demeure », *loc. cit.*, p. 29.

²⁸⁰ Pilote de la Luftwaffe, Joseph Beuys s'écrase en Crimée pendant la Deuxième Guerre mondiale alors qu'il est aux commandes de son avion. Il raconte avoir été soigné par des Tatares qui l'on nourrit de miel, enduit de graisse et recouvert de feutre. Cet accident constituera l'origine d'une mythologie personnelle qui inspirera grandement son œuvre.

²⁸¹ Barbara Garant, « Corps accueilli », *Voir*, 2 septembre 2010, en ligne, <<http://voir.ca/arts-visuels/2010/09/02/jacques-bilodeau-corps-accueilli/>>. Consulté le 15 septembre 2011.

²⁸² Nicolas Mavrikakis, « Pénétrer le monde de l'art », *Voir*, 13 novembre 2008, en ligne, <<http://voir.ca/arts-visuels/2008/11/13/jacques-bilodeau-penetrer-le-monde-de-l-art/>>. Consulté le 15 septembre 2011.

objet, un lieu pour *être-auprès-de-soi* ?²⁸³ ». Cette idée est fondamentale dans nos analyses. Révoquant l'idée de la maison bachelardienne comme nid chaleureux avec ses interventions architecturales, Bilodeau cherche maintenant à créer des refuges ou habitacles pour s'isoler temporairement et se reposer de l'intranquillité au sein de laquelle nous serions sommés d'exister.

3. 1. 4 Nomadisation des habitus et « devenir »

La pratique artistique de Jacques Bilodeau oscille entre la recherche d'un lieu pour « être auprès de soi » et le désir d'être « hors de chez soi ». En continuité avec les avant-gardes historiques qui font se rencontrer l'art et la vie, elle ne fait aucune différence entre la résidence et l'atelier. Elle donne à voir, dans tous les cas, un mode d'habiter *sans habitudes*, une tenue d'existence *en éveil*, en bref, une posture nomade. En effet, s'il traite avant tout de la question du corps – à la fois le sien, celui de l'édifice et le nôtre – nous croyons que c'est pour le mettre à l'épreuve de la précarité, de l'instabilité et du transitoire. De fait, les résidences-ateliers se présentent comme une « architecture de l'effort » et bien que les sculptures transformables offrent un recueillement, elles poursuivent la recherche sur le sol-mobilier en faisant preuve de déstabilisation également. Ainsi, les commentaires des visiteurs à l'égard de *Faire son trou* exprimaient l'idée d'enveloppement, mais aussi l'inconfort et l'embarras de se retrouver dans certaines positions. En outre, tous les projets de Bilodeau deviennent « jeu » ou « épreuve » par les nombreuses configurations qu'ils permettent et cherchent ainsi à éveiller la réceptivité et les possibilités du corps. Selon Perron, Bilodeau joue le rôle d'« agent provocateur », en invitant le corps à regagner son ambivalence, laquelle disparaîtrait vite sous l'apprentissage des dogmes et de la vie d'adulte »²⁸⁴. « Car un corps, ce n'est pas *un* corps, il est multiple²⁸⁵ » et son

²⁸³ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 87. Il reprend l'expression de Peter Sloderdijk, *Écumes, Sphères III*, Paris, Maren Sell Éditeurs, p. 480.

²⁸⁴ Perron, *Jacques Bilodeau, op. cit.*, p. 93.

irréductibilité se trouve au cœur même de son ambivalence ; ce qui rejoint grandement le sujet nomade chez Rosi Braidotti et la notion de devenir chez Deleuze et Guattari.

Nous avons déjà qualifié ces sculptures de « formes en devenir », et nous pouvons maintenant étendre la notion à l'ensemble de la démarche de Bilodeau. Une indétermination réside dans les projets de l'artiste et le force à rencontrer l'inconnu, à se projeter *au-devant*. Son attitude expérimentale vise l'exploration des « possibilités d'une situation spatiale inédite²⁸⁶ ». De même, malgré le jeu des configurations, le visiteur des architectures tout autant que des installations se laisse modeler un tant soit peu par l'habitable et se tient dans une position jusque-là inconnue de lui, dans une posture autre. Braidotti précise que le devenir « n'est pas un processus infini et sans bornes, mais une propulsion réglée et limitée. Les limites sont celles de ce dont un corps est capable, c'est-à-dire ce qu'un corps a le pouvoir de soutenir, avant de craquer²⁸⁷ ». Bilodeau procède, en somme, à une nomadisation des habitus qui mobilise l'énergie du corps et de fait, le recueille tout autant qu'il le *projette*.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Perron, « Péril en la demeure », *loc. cit.*, p. 25.

²⁸⁷ Braidotti, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *loc. cit.*

3. 2 Ana Rewakowicz

Ana Rewakowicz est une artiste multidisciplinaire polonaise et d'ascendance ukrainienne qui travaille à Montréal depuis une vingtaine d'années. Son travail se distingue par l'emploi de matériaux gonflables et par l'exploration des liens entre architecture portable, corps et environnement. En cela, l'artiste se dit grandement inspirée par l'architecture utopique des années 1960 et poursuit, à sa manière, le design ludique, critique et technologique proposé par le groupe architectural Archigram²⁸⁸. Préoccupée par les effets de la globalisation et les avancées technologiques, Rewakowicz interroge principalement les notions de foyer, d'identité et d'appartenance. Sa propre condition d'immigrante a grandement nourri sa démarche artistique et le corpus d'œuvres à l'étude. Ainsi, qu'il soit question du déplacement forcé ou du déplacement choisi, l'artiste rend compte des diverses mobilités contemporaines. Nous verrons, grâce à l'analyse des œuvres *Inside Out*, *SleepingBagDress Prototype I-II* et *SR-Hab Project*, que l'artiste expérimente de nouveaux modes d'habiter et qu'elle se réclame d'un certain nomadisme. En outre, qu'il s'agisse d'installation, de performance, de photographie ou de vidéo, ses œuvres se situent au cœur d'une ambivalence : entre poésie et politique, ludisme et utopie, elles inspirent d'une part la liberté, la fougue du voyage et d'autre part, l'isolement, la vulnérabilité, l'exil.

3. 2. 1 *Inside Out*

Si son identité d'immigrante a teinté ses premières œuvres de nostalgie, *Inside Out* marque le début d'une approche résolument plus positive, selon Lisanne

²⁸⁸ Fondé en 1961, Archigram est un groupe architectural expérimental anglais qui propose des solutions alternatives pour aborder l'habitat, l'espace urbain et la vie en communauté, notamment par l'exploration du pneumatique. Souvent qualifié d'« architecture de papier », ce mouvement est purement théorique.

Nadeau²⁸⁹. Réalisée et présentée pour une première fois au Centre Saydie Bronfman à Montréal en 2001, l'installation consiste en une chambre gonflable obtenue après avoir recouvert de multiples couches de latex une pièce de l'un de ses anciens appartements de Montréal. Il lui aura fallu appliquer cette solution de latex sur une période de trois semaines pour en tirer une copie presque conforme – si ce n'est qu'elle est gonflable –, transposant ainsi les détails des moulures, de la porte et de la rosace du plafond²⁹⁰. Par la suite, l'artiste poursuit son travail avec la sculpture gonflable lors d'une résidence de six semaines à la Chambre blanche à Québec et l'œuvre devient un espace sensoriel dans lequel les visiteurs sont invités à entrer, auquel s'ajoute une série de photographies ainsi qu'une vidéo. En entrant dans la galerie, les visiteurs font face à ce module de latex relié à une pompe à air dont l'action produit l'illusion de stabilité et de confort. Or, malgré cette alimentation continue, le visiteur s'aventurant dans la chambre constate rapidement l'instabilité de la structure et la difficulté d'y garder équilibre. Les spectateurs sont donc invités à y entrer en solitaire et en rampant afin d'éviter les chutes. De fait, *Inside Out* s'apparente davantage à une enveloppe et à une seconde peau qu'à une architecture traditionnelle et se lie, par conséquent, à certaines œuvres de Bilodeau telles que *La Tour molle* ou *Faire son trou*. Certains verront dans cette apparence de peau l'évocation de la matrice et de l'origine que l'on porte en nous :

L'emploi de l'affect "seconde peau" du latex attire l'attention sur la fragilité du corps humain, poussant la métaphore jusqu'à englober l'idée d'utérus, seul "foyer" qui soit commun à tous.²⁹¹

Sur le mur adjacent, un petit écran diffuse une vidéo dans laquelle nous voyons l'artiste appliquer les couches de latex. Les plans rapprochés sur les gestes ainsi que le

²⁸⁹ Voir même avec une pointe d'humour. Lisanne Nadeau, « Inside Out : Ana Rewakowicz [Chambre blanche | Québec] », *Inter : Art actuel*, no. 80, 2001-2002, p. 54.

²⁹⁰ Ce procédé évoque le travail de Rachel Whiteread qui réalise des moules de l'espace intérieur de bâtiments, à la différence que ceux-ci sont solides. Voir son œuvre *Untitled Room* (1993).

²⁹¹ Gaëtane Verna (dir.), *Ana Rewakowicz : Dressware and Other Inflatables*, Sherbrooke, Foreman Art Gallery of Bishop's University, 2007, p. 18. [Ouvrage bilingue]

flou enveloppant la silhouette en action contribuent au caractère poétique de l'œuvre tout en accentuant une impression de solitude. Sur les autres murs, l'artiste expose un travail photographique, intitulé *Home to scale* s'apparentant à une galerie de portraits ludiques. Rewakowicz avait invité des individus à peser la chambre, lorsque dégonflée. Ceux-ci se tiennent debout sur un pèse-personne avec l'immense membrane dans les bras. Selon Lisanne Nadeau, ces photographies permettent d'intégrer une tierce personne à l'œuvre et d'entamer une approche plus relationnelle, selon Lisanne Nadeau²⁹². Il y a non plus les seuls corps de l'artiste et du spectateur, mais également celui rencontré presque par hasard et intégré au processus de création. À ce sujet, Lisanne Nadeau écrit :

[...] Ana REWAKOWICZ fait intervenir le corps selon de multiples points de vue : la surface-peau comme extériorité du sujet et point de contact, le corps anonyme dont les mouvements sont captés sur bande vidéo, le corps agissant de l'autre nouvellement invité au sein de l'œuvre. Là, tel que le propose Jean-Luc NANCY, « le sens est dans la circulation, l'éloignement et le rapprochement des corps ». Du repli nostalgique sur soi à l'anonymat de multiples rencontres, le travail d'Ana REWAKOWICZ aura dès lors parcouru une vaste trajectoire.²⁹³

Trois ans plus tard, Rewakowicz entreprend une traversée du Canada à bord d'une caravane qui lui permettra d'emporter sa chambre gonflable et d'en faire usage tout au long du voyage. Elle fera l'expérience à la fois d'espaces urbains (parc, terrain vague, bâtiment inoccupé, coin de rue) et d'endroits ruraux (parc, site de camping, champ privé et public, villages abandonnés, *no man's land*). Lorsqu'elle dormait dans la chambre portable, elle devait se lever toutes les deux heures afin de prévenir les

²⁹² Nadeau, *loc. cit.*, p. 54-55.

²⁹³ « Entretien entre Chantal Pontbriand et Jean-Luc Nancy », *Parachute*, no. 100, automne 2000, p. 22. Dans Nadeau, *loc. cit.*, p. 55.

risques d'asphyxie sous des parois dégonflés. Nous pouvons aisément concevoir l'inconfort et l'anxiété générés par ce risque²⁹⁴.

Une vidéo intitulée *Travelling with my Inflatable Room* (2005) documente le processus de son voyage à la manière d'un « road trip ». La trame sonore de celui-ci donne à entendre le refrain : « There's now here to move on. All I see...Is me everywhere. It's me²⁹⁵ ». À l'intérieur de ce projet, l'artiste réfléchit à son expérience d'immigrante ainsi qu'à celle des premiers colons d'Amérique. Elle éprouve le territoire à la manière d'un nomade et cherche ainsi à revoir les assises de la maison. Elle écrit : « I wanted to connect the ideas of home and nomadism that denies the dream of a homeland, with the result that home, being portable, is available everywhere [...] ²⁹⁶ ». Habiter, c'est avant tout s'habiter. L'artiste redéfinit son sentiment d'appartenance à la nation et à la terre natale à la manière du nomade post-identitaire, tel que théorisé par Rosi Braidotti, qui se définit par la *projection* du corps dans un *devenir*, sans regard vers la destination. Enfin, la vidéo met en lumière la vulnérabilité du corps au sein des avancements technologiques. La technologie dans la démarche de Rewakowicz revêt un sens ambigu : elle inquiète tout en offrant des solutions à nos modes de vie et elle *solutionne* tout en évitant que nous ayons à changer nos comportements culturels²⁹⁷.

En somme, ces deux projets posent les questions fondatrices de sa démarche : qu'est-ce qu'un foyer ? Qu'est-ce qui fait qu'on est chez soi ? Remarquons également que la demeure y est doublement déplacée. Le logis devient représentation lorsqu'exposé en galerie et cette représentation redevient logis – nomade en

²⁹⁴ *Inside Out* se rapproche de la *Basic House* (1999) du designer espagnol Martin Ruiz de Azúa, à la différence que cette habitation gonflable et à portée de main (elle s'insère dans une poche) se positionne davantage comme un prototype reproductible et pourrait être utilisée à titre d'abri d'urgence.

²⁹⁵ Tirée de la pièce « Going, Going, Going » du groupe de musique Stars (album *Nightsongs*).

²⁹⁶ « Travelling with my Inflatable Room », *HIAP* (Helsinki International Artist Programme), novembre 2006, en ligne, <<http://www.hiap.fi/event/travelling-my-inflatable-room>>. Consulté le 8 octobre 2011.

²⁹⁷ Voir l'entretien avec Craig Buckley « Entre l'objet et la démarche », dans Verna, *op. cit.*, p. 84-85.

l'occurrence – lors de son voyage. De plus, cette œuvre pointe l'une des grandes lignes directrices de la démarche de Rewakowicz, soit l'interrogation constante des frontières entre l'espace privé et l'espace public. Ses oeuvres brouillent les limites habituelles et encouragent l'échange au cœur de cette indétermination.

3. 2. 2 *SleepingBagDress* Prototype I-II²⁹⁸

SleepingBagDress (2003-2004) consiste en une robe gonflable se transformant en habitacle cylindrique pour une à deux personnes et s'inscrit dans un travail de recherche plus vaste à propos des notions d'identité et d'appartenance. Présentée à plusieurs endroits dont à la Galerie d'art Foreman de l'University Bishop's, cette architecture portable a été conçue comme un refuge urbain permettant le recueillement en zone urbaine densément peuplée. Cette possibilité de s'extraire de l'espace public pour entrer « en soi » de façon temporaire n'est pas sans rappeler la série des *Transformables*, *La Tour molle* et l'œuvre *Faire son trou* de Jacques Bilodeau. Or, nous verrons que les robes-habitacles de Rewakowicz se fondent sur une ouverture à l'autre.

SleepingBagDress s'inscrit, à sa manière, dans le concept de « clothing for living » proposé par Archigram. Ce groupe d'artistes propose en 1968 le *Suitaloon*, un costume-carapace qui répond aux besoins de la domesticité et apparaît comme un véritable « “nécessaire” à habiter »²⁹⁹. L'œuvre de Rewakowicz rappelle

²⁹⁸ Prototype I (Mexico et Toulouse). L'artiste a apporté des modifications sur la robe pour la rendre plus légère et plus autonome ce qui conduit au Prototype II (Bruxelles, Tallinn).

²⁹⁹ Pascal Rousseau, « L'habitable-vêtement : Une architecture de la nécessité », *Exposé : Revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 4 « La maison. Tome II », Orléans, éditions HYX, 2003, p. 257. L'œuvre fait également penser à la série de vêtements interactifs de Lygia Clark, *The I and the You : Clothing-Body-Clothing* (1967) ou encore à l'habitable pour « jeune nomade de Tokyo » intitulée *Pao I* (1985) de l'architecte japonais Toyo Ito. Cette tente semi-transparente répond aux besoins de la femme célibataire, pour qui la maison n'est plus qu'un endroit pour dormir. Ainsi, l'habitable contient un lit, une chaise et une coiffeuse devant laquelle la jeune femme se maquille avant de sortir. Cependant, ce nomadisme « n'est plus une attitude critique face aux mégastructures de la cité, il est cyberurbain ». *Ibid.*, p. 258.

effectivement la démarche d'Archigram, en ce qu'il affirmait une sérieuse critique de l'espace urbain tout en favorisant les dialogues sur des questions relatives à l'identité personnelle et aux problématiques urbanistiques³⁰⁰.

L'artiste s'intéresse également, à l'intérieur de ce projet, aux connexions qui lient technologie et vie quotidienne. Les robes ont d'ailleurs représenté un défi d'ingénierie pour l'artiste. Constituées de caoutchouc, de polyéthylène, de papier bulle isolant, d'une couverture d'urgence, de fermetures éclair, de ventilateurs et des panneaux solaires, les robes matérialisent un désir d'autosuffisance. Elles sont aussi gonflées par des ventilateurs alimentés par un système de batterie rechargeable à l'énergie solaire. Alors que la *SleepingBagDress* incarne l'utopie d'une architecture portable parfaitement autonome, deux autres prototypes pensés par l'artiste évoquent encore davantage la survie. En effet, Rewakowicz souhaitait poursuivre cette série avec *The Parachute Dress* – une robe de bal se transformant en parachute – et *The Lifesaver Dress* – un modèle permettant de flotter sur l'eau; toutefois, ceux-ci sont demeurés à l'état de croquis.

Bien que la *SleepingBagDress* protège de la pluie, elle ne permet pas d'isoler l'utilisateur davantage de ce qui l'entoure. Nous pourrions même ajouter que la transparence des parois fait fusionner le corps et l'environnement et que l'abri irait jusqu'à amplifier ce contact avec l'extérieur. Parfaitement adaptée au corps, la structure devient prolongement de celui-ci. Dès lors, nous pouvons parler d'architecture mouvante ou d'« architecture du corps³⁰¹ » pour reprendre les termes de Rewakowicz. En épousant le corps, ces « maisons nomades » favorisent les déplacements. À l'image de la yourte, ce vêtement-tente se pose, s'installe, mais « ne s'inscrit pas » dans le territoire comme la notion d'habiter heideggérienne le

³⁰⁰ Meredith Carruthers « Dressware et autres sculptures gonflables », dans Verna, *op. cit.*, p. 26.

³⁰¹ Texte d'Ana Rewakowicz constituant sa thèse de second cycle cité dans Nadeau, *loc. cit.*, p. 54.

présuppose³⁰². Il s'ancre provisoirement ici et là, comme des « architectures de l'instant » pour reprendre l'expression de Marie-Paule Macdonald à propos de la tente³⁰³.

Rewakowicz en fait d'ailleurs l'expérience aux quatre coins du monde au sein de multiples performances et interventions. Elle voyage avec sa robe-refuge à Mexico, à Toulouse, à Bruxelles et à Tallinn (Estonie) en cherchant à interpeller les passants. Au Mexique, par exemple, elle demande aux gens quel est leur endroit préféré dans la ville dans le but de s'y rendre avec eux et d'y installer l'habitable. Elle se rend ainsi sur un site aztèque et dans une bibliothèque. À l'intérieur de l'abri, elle réalise de courtes entrevues spontanées, enquêtant sur le sentiment de bien-être ressenti par ses interlocuteurs. Ensemble, ils échangent sur des questions d'appartenance à une langue et à un lieu et cela lui permet de faire une sorte de collecte de récits personnels. Une vidéo de 24 minutes documente ses diverses interventions. Présentée à la Galerie Plein Sud à Longueuil en 2005 pour une première fois, la vidéo est projetée à l'intérieur d'une réplique de la *SleepingBagDress*. Les visiteurs sont invités à s'installer dans l'abri cylindrique gonflable et à sélectionner l'un des quatre épisodes de la vidéo qui donne à voir les gestes répétitifs de l'artiste : marcher ; se vêtir ; gonfler la robe ; s'allonger ; dégonfler l'habitable ; se dévêtir, etc. Ils peuvent entendre également quelques passants livrer leurs réactions à la caméra.

L'œuvre offre, en outre, une réflexion sur le vêtement comme ultime frontière entre soi et l'autre, entre notre intimité et ce qui nous est extérieur³⁰⁴. Cela nous amène à nous demander si le vêtement serait, finalement, une forme d'architecture

³⁰² Marie-Ange Brayer, « Wearable Environment », dans Robert Konenberg (dir.), *Transportable Environments : Theory, Context, Design and Technology*, Grande-Bretagne, Taylor & Francis, 1999, p. 135 et 137. Cité dans Fraser (dir.), *La Demeure, op. cit.*, p. 29.

³⁰³ Marie-Ange Brayer, « La maison : un modèle en quête de fondation », *loc. cit.*, p. 23.

³⁰⁴ Elle avait déjà travaillé avec le vêtement dans le projet *Uniblow's Outfits* (2001-2002) qui consiste en deux costumes de latex dilatable destinés à être portés par les spectateurs. L'artiste souhaite interroger la nature protectrice du vêtement et la couvrir, par le fait même, d'une dimension ludique et insolite.

rencontrée par le corps. Selon Gottfried Semper, « le principe constructif de l'architecture » proviendrait du « tissage primitif des premiers vêtements fabriqués par les hommes », le vêtement serait donc la première architecture rencontrée par l'histoire de l'humanité³⁰⁵. Première architecture donc, mais peut-être aussi ultime architecture...car en étant portable, malléable et mobile, le vêtement n'offrirait-il pas une habitation foncièrement de notre temps ? L'œuvre d'Ana Rewakowicz abonde dans ce sens en utilisant le vêtement comme mur. Or, à une époque où les murs n'en finissent plus de s'élever et de compartimenter notre monde, l'artiste les conçoit comme élément liant de par leur transparence. S'isoler du monde extérieur, c'est également faire place à l'Autre en nous, chez Rewakowicz. L'identité est constitutive de la relation entretenue avec autrui. Freud aura d'ailleurs montré – notamment à l'égard des notions de natal et de domesticité – que le « Heimlich est un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire, l'Unheimlich³⁰⁶ ». Cette œuvre rend visible, en somme, la dynamique du retrait et de l'accueil décrite par Emmanuel Lévinas. Le recueillement est essentiel à la contribution de soi, mais il n'est jamais complètement coupé du reste du monde.

De plus, une ambivalence se trouve au cœur des « métaphores vestimentaires de l'habitable », selon Pascal Rousseau : celles-ci placent le spectateur dans une incertitude face aux limites du privé et de l'aire domestique³⁰⁷. Se dessine ici une idée de maison conçue comme seuil et comme espace transitoire.

³⁰⁵ Un rapprochement sémantique de Wand (mur) et Gewand (vêtement) lui permet de faire la démonstration de l'origine textile de l'architecture : « La couture est un expédient qui a été trouvé pour lier des pièces de matière homogène, ou même des surfaces, dans un même ensemble, et qui, primitivement employé sur les vêtements et les couvertures, est devenu le symbole de cette jonction de surfaces originellement séparées pour donner un même ensemble. » Rousseau, *loc. cit.*, p. 249.

³⁰⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 222. Dans Rousseau, *loc. cit.*, p. 252.

³⁰⁷ Rousseau, *loc. cit.*, p. 252.

Le vêtement-carapace conçu comme maison minimale est ce qui protège symboliquement et physiquement de la peur, il est le « seuil » incertain et craintif commenté par Marcel Griaule dans la revue *Documents* à partir du motif semperien du “noeud”³⁰⁸.³⁰⁹

La transparence des murs amplifie ce seuil et opère une sorte de retournement de l'espace. Au désir de rencontrer l'*autre*, de s'altérer au contact de l'ailleurs, s'ajoute celui de communiquer son intériorité. En effet, si l'artiste transforme son identité au contact de l'altérité, son œuvre exprime également un désir d'extimité” défini par Serge Tisseron comme « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique »³¹⁰. Enfin, ces murs transparents évoquent également cette communication instantanée entre l'intime et le réseau qui induit à la difficulté du recueillement à notre époque, voire à la quasi-impossibilité de demeurer à l'intérieur d'une seule dimension à la fois.

L'installation du sac de couchage gonflable n'est pas toujours bien reçue. Par exemple, l'artiste aura été rapidement expulsée d'un centre commercial par un garde de sécurité. Constatons à cet effet que le dispositif de Rewakowicz n'est pas sans rappeler certaines caractéristiques des sans-abris trimballant leurs nombreux sacs de plastique ou encore, faisant la sieste dans un sac de couchage. En effet, ceux qui remarquent la *SleepingBagDress* sans savoir qu'il s'agit d'une œuvre se demanderont peut-être s'il ne s'agit pas d'une itinérante originale aux équipements avancés. Cette œuvre se rapproche ainsi des « vêtements-refuges » de Lucy Orta, conçus par l'artiste comme des *kits* de survie. Elle débute cette série en 1992 pour répondre aux besoins

³⁰⁸ « Le seuil est le nœud qui sépare deux ennemis [...] En Afrique Orientale, le moment le plus dangereux de la journée est l'ouverture de la porte, au matin. En effet, toute la nuit, la maison a été fermée, elle a été comme isolée du reste du monde, de l'air, du froid, de la lumière. La porte a été l'écluse bien étanche qui a bouché le seuil. On l'ouvrira donc avec d'infimes précautions, lentement, en se tenant derrière elle. » Marcel Griaule, « Seuil », dans *Documents*, 1930, no. 2, p. 103. Dans Rousseau, *loc. cit.*, p. 257.

³⁰⁹ Rousseau, *loc. cit.*, p. 257.

³¹⁰ « [...] cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur ». Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, p. 52.

des réfugiés kurdes, des sans-abris de Paris et des populations nomades en général. Léger, portable et *high-tech*, le vêtement-refuge est un anorak se transformant tantôt en sac à dos tantôt en sac de couchage. Toutefois, bien que Rewakowicz qualifie son œuvre de prototype, celle-ci ne désigne pas pour autant une solution pratique à l'accroissement démographique ou aux problématiques d'itinérance. Bien que « confortable », l'abri ne l'est pas suffisamment pour vouloir y dormir et la crainte de manquer d'oxygène demeure à l'esprit. L'objectif, selon ses dires, est plutôt de repenser les attitudes à l'égard des concepts d'habiter, de confort et de chez-soi et d'interroger les effets exercés par la mobilité sur notre conception de lieu et sur notre expérience des espaces publics : Qui se déplace ? Qui voyage ? Pour quelles raisons ? Quel est le coût réel d'un mode de vie hyper mobile ?³¹¹ Elle écrit : « How can we bridge the comfortable and peasing expectations of the privileged with the necessity of underprivileged ? How can we link the opposing sides ?³¹² »

L'œuvre de Rewakowicz offre, en outre, une expérience de liberté et de nomadisme à contre-courant des lois et des balises de notre société. « *SleepingBagDress* works as a sharp reminder of camping as a survival tactic.³¹³ » Effectivement, que ce soit dans la notion de tactique ou dans celle de nomadisme, nous retrouvons cette résistance à ce qui est prescripteur de mouvement, contrôle des déplacements. Son œuvre dissémine l'expression d'un chez-soi au sein de divers espaces publics et par le fait même, intègre l'Autre au cœur de l'habiter. L'artiste affirme d'ailleurs que « dans le contexte de mobilité mondiale, nous avons besoin de penser en termes de légèreté – comment voyager, vivre et nous transporter plus légèrement ? »³¹⁴. Ainsi, le

³¹¹ Ana Rewakowicz, « A modern-day nomad who moves as she pleases : Ana Rewakowicz » .*dpi : revue féministe d'art et de culture numérique*, no.8, 2010, en ligne, <<http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/08/modern-day-nomad-par-Ana-Rewakowicz>>. Consulté le 23 janvier 2013.

³¹² *Ibid.*

³¹³ Cecilia Chen, « Ana Rewakowicz. Dressware : SleepingBagDress. Musée d'art contemporain de Montréal », *C Magazine*, Automne 2005, 87, p. 43.

³¹⁴ Ana Rewakowicz dans « Entre l'objet et la démarche. Un entretien avec Ana Rewakowicz », Verna, *op. cit.*, p. 84.

nomadisme devient à la fois une forme adaptée au contexte de globalisation et une posture subversive qui vise à ébranler l'ordre étatique.

3. 2. 3 *SR-Hab Project (Socially Responsive Habitat)*

Le *SR-Hab Project* (2010) est conçu par Ana Rewakowicz dans le but d'offrir une solution d'habitation et de transport respectueuse de l'environnement. Élaboré en collaboration avec les étudiants de génie mécanique de l'Université McGill, ce prototype d'habitat mobile représente encore une fois un grand défi d'ingénierie. Le dispositif est constitué d'une bicyclette et d'un chariot se transformant en lit lorsqu'ouvert. Un voile ainsi qu'une toile permettent de recouvrir l'utilisateur qui souhaite, par exemple, se protéger du vent, des insectes ou de la pluie. Un système alimenté par l'énergie solaire ainsi que par l'énergie dégagée dans le mouvement des pédales génère l'électricité dédiée à quelques commodités de notre temps telles qu'un ordinateur portable, un iPod, des appareils de cuisine et des sources d'éclairage. Le prototype permet ainsi de combler les besoins vitaux de l'être humain (dormir, manger) en combinant les nouvelles technologies et les télécommunications. Rewakowicz réaffirme une caractéristique d'un mode d'habiter nomade, non plus par la légèreté des matériaux gonflables, mais par l'autonomie que permet sa bicyclette technologique : habiter sans laisser de traces. Présentée en 2011 pour une première fois à la Galerie Joyce Yahouda, la bicyclette est exposée aux côtés des maquettes et des dessins préparatoires. Des photos nous indiquent également qu'elle a fait usage de son habitat mobile en Pologne et en Finlande et une vidéo donne à voir l'artiste en action sans nous informer à propos de son itinéraire ou de sa localisation.

L'artiste pose avec cette œuvre un regard sur le monde plus critique. Elle fait un constat quant aux problématiques environnementales et expérimente une solution. En cela, cette œuvre se rapproche des « véhicules pour sans-abri » de Krzysztof Wodiczko qui réintroduisent un design critique voire même « compassionnel », pour

reprendre l'expression de Guy Tortosa³¹⁵. Celui-ci s'exprime ainsi sur le statut des œuvres de Wodiczko :

Son travail ne relève pas stricto sensu des arts plastiques entendus comme production d'objets d'exposition prioritairement destinés aux galeries et aux collections. [...] De même, le terme "design" lui est approprié dans l'unique mesure où il est entendu dans son acceptation la plus large, la plus humaine aussi, en tant que champ sémantique et agent de transformation des conditions de l'existence.³¹⁶

Nous croyons que cette conception élargie du design s'applique à l'œuvre de Rewakowicz, laquelle se dit d'ailleurs très inspirée par les travaux de l'inventeur-designer Buckminster Fuller. En effet, nous avons eu l'occasion de constater que l'artiste exprime des préoccupations éthiques à l'égard de modes d'habiter plus responsables et plus ouverts. Elle travaille avec des matériaux légers, gonflables – voire durables dans ces plus récents projets – en réponse aux problèmes d'accumulation matérialiste et de surconsommation. Dans cette œuvre-ci, l'artiste combine, de façon explicite, ses préoccupations à sa démarche artistique ainsi qu'à un processus de mise en œuvre scientifique. Elle décrit sa démarche artistique comme suit :

It is important to me to make my projects functional as much as possible, although functionality per se is not my primary goal. I see my artwork as a process of realizing my intentions, in which a "failure" (to functions) is just another departure point into new ideas. [...] My objective is to induce different understanding through the creation of various platforms of interaction. It is the intention to fabricate meaningful habitation that is the driving force behind my works. I am aware that my artworks cannot provide all the answers to such complexities as living in the face of dwindling resources, environmental catastroph, and social displacement but I believe in the power of imagination and an entropic role of art.³¹⁷

³¹⁵ Guy Tortosa, « Krzysztof Wodiczko : Pour un design compassionnel », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 3 « La maison », 1997, p.256-263.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 258.

³¹⁷ Elle poursuit ainsi : « I am equally inspired by the visionary works of Renaissance artists such as Leonardo da Vinci, as well as modern inventors like Buckminster Fuller, who fused an imaginative sensibility with technical invention. I see my art practice as a bridge-building process between these two realms. » Ana Rewakowicz, « Anti-entropic Role of Art », *Leonardo*, vol. 47, no. 1, février 2014, p.77.

Par ailleurs, non seulement *SR-Hab Project* s'inscrit dans l'univers du design, mais l'artiste fait usage de sa bicyclette hors du contexte d'exposition. C'est-à-dire que l'artiste a voyagé en Europe avec son habitat mobile sans documenter son itinéraire ou la durée de ses excursions. Lors de son exposition à la galerie Joyce Yahouda, une vidéo montrait l'artiste en action, mais son expérience à bicyclette n'a pas donné lieu à une performance archivée. Nous voyons ainsi se dessiner une forte connexion entre l'art et la vie tel que l'étude d'un nomadisme artistique l'a illustré. Nous croyons que l'œuvre inclut l'usage de la bicyclette par l'artiste, malgré que ses excursions ne furent pas documentées dans leur entièreté. De même, le parcours tracé par Rewakowicz doit s'envisager comme une pratique du déplacement. Comme nous l'avons mentionné en début de chapitre, le déplacement dans la ville, notamment par la marche, la recompose presque aussitôt. En ce sens, Michel De Certeau écrit :

D'abord, s'il est vrai qu'un ordre spatial organise un [ensemble de possibilités et d'interdictions], le marcheur actualise certaines d'entre elles. [...] Mais aussi il les déplace et il en invente d'autres puisque les traverses, dérives ou improvisation de la marche, privilégient, muent ou délaissent des éléments spatiaux. [...] De même, le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial. Et si, d'un côté, il ne rend effectives que quelques-unes possibilités fixées par l'ordre bâti (il va seulement ici, mais pas là) de l'autre il accroît le nombre des possibles (par exemple, en créant des raccourcis ou des détours) et celui des interdits (par exemple, il s'interdit des chemins tenus pour licites ou obligatoires). Il sélectionne donc.³¹⁸

Nous pouvons attribuer cette invention des possibles à l'utilisation de la bicyclette. En habitant à même la route et ses abords, elle insère un autre espace-temps à l'intérieur de paysages dédiés à la circulation ou à la villégiature. Rewakowicz reconfigure les chemins bâtis en y instaurant un rythme autre. La cycliste est une flâneuse anonyme qui procède à une déambulation productive de « méandres » et d' « entrelacs » pour reprendre les termes de Thierry Davila³¹⁹. Elle incarne l'ouverture au mouvement, l'ouverture à ce que la ville garde en elle. En somme, la cyclotouriste définit l'habiter comme présence transitoire.

³¹⁸ De Certeau, *op. cit.*, p. 149.

³¹⁹ Davila, *Macher, créer, op. cit.*, p. 29.

3. 2. 4 Nomadisation des appartenances et identité multiple

Si les trois œuvres que nous venons de voir rappellent les architectures utopiques et technologiques d'Archigram, Rewakowicz va au-delà d'une critique de l'environnement urbain en invitant les visiteurs et les passants à reconsidérer les frontières et la solidité des lieux qu'ils habitent³²⁰. Elle fait l'expérience de la précarité, de la mobilité et d'une ouverture à l'Autre donnant corps à un nouvel environnement bâti non prédéterminé par des visions héritées et fondées sur la permanence et la stabilité³²¹. Constatons, dès lors, qu'« habiter » chez Rewakowicz, c'est être projeté *au-devant*, c'est fondre l'intimité à une ouverture à l'Ailleurs, en somme, c'est *nomadiser* nos parcours. Ainsi, Lisanne Nadeau écrit :

Dans cette situation d'établissement temporaire, où l'on parle de *point de fuite* plus que de *point de chute*, le site est perçu non plus comme centre, mais bien comme point d'une trajectoire.³²²

La notion de nomadisme est ici incontournable non seulement par l'évocation de ce déplacement absolu comme condition de l'habiter, mais par la proposition d'une construction identitaire qui prend à contre-pied la pensée essentialiste telle que critiquée par Rosi Braidotti. L'identité n'est plus conçue comme un territoire, mais comme une cartographie de celui-ci, la carte d'un itinéraire sans cesse redessiné et remanié. L'artiste le dit d'elle-même : il importe d'appréhender les notions

³²⁰ L'artiste dit d'ailleurs de l'œuvre *Inside Out*, que ce qui l'intéresse c'est de créer des « expériences sensorielles qui touchent au corps et qui ont des effets sur l'esprit, comme le manque d'équilibre que des personnes éprouvent à l'intérieur de la chambre gonflable ». Ainsi, « beaucoup de gens s'affalent sur le sol, certains le font exprès, pensant qu'ils vont atterrir en douceur. Au lieu de cela, ils se heurtent au plancher ». Elle souhaite jouer sur les « idées de confort et d'inconfort dans un contexte d'appartenance ». Rewakowicz, « Entre l'objet et la démarche. Un entretien avec Ana Rewakowicz », Verna, *op. cit.*, p. 82

³²¹ Thomas Strickland, « Dressware and Other Inflatables », *Para-Para*, Montréal, été 2006, p. 122.

³²² Nadeau, *loc. cit.*, p. 55.

d'appartenance et d'identité non pas comme quelque chose de fixe, mais de « fluide »³²³.

Ajoutons également que « le pouvoir de déambuler et d'observer les autres librement » ont été des privilèges masculins au sein de la modernité³²⁴. Philippe Simay écrit que « la non-existence de la flâneuse ne symbolise pas seulement la participation restreinte des femmes dans l'espace urbain », mais qu'« elle signifie aussi que la lecture de la modernité s'est constituée à partir d'une expérience masculine de l'espace public »³²⁵. Le recours aux travaux de Braidotti pour éclairer la pratique de Rewakowicz nous apparaît ici doublement justifié. L'inscription dans l'espace de l'artiste comme nomade³²⁶, déambulatrice et flâneuse est aussi un acte féministe en ce qu'elle poursuit une pratique du déplacement à partir d'une expérience subjective féminine. Enfin, habiter chez l'artiste, c'est avant tout « s'habiter soi-même » et cette demeure prend la forme d'un « lieu de refuge multiforme et toujours en devenir »³²⁷. Avec *Inside out*, Rewakowicz disait avoir délaissé l'opposition binaire entre ici et là-bas, entre le passé et le présent et que le lien entre le présent et le futur lui paraissait maintenant beaucoup plus excitant³²⁸. Force est de reconnaître que ce corpus d'oeuvres s'inscrit résolument dans cette dynamique prospective et la coprésence de soi et de l'autre se trouve au cœur de son itinéraire.

³²³ Ana Rewakowicz, « Visite auto-guidée », dans *Dressware and other inflatables = Et autres sculptures gonflables* (Carnet de visite auto-guidée 23 novembre -21 janvier 2006), Lennoxville, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, 2005, p. 11.

³²⁴ Simay, *Le territoire des philosophes*, *op. cit.*, p. 75.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Verna définit le nomade en regard de la pratique de Rewakowicz comme suit : « Empruntant au vocabulaire baudelairien le terme “flâneur” qui, chez les féministes devient “flâneuse”, et s'ajoutant à la culture du “Do it yourself” (Fais-le toi-même), à la musique populaire et aux politiques émancipatrices à des degrés variés, le (ou la) nomade de la culture contemporaine est un *bricoleur* futé. » Verna, *op. cit.*, p. 53.

³²⁷ Nadeau, *loc. cit.*, p. 55.

³²⁸ Nadeau, *loc. cit.*, p. 54.

3. 3 Jean-François Prost

Aux confins de l'architecture et de l'art d'intervention, Jean-François Prost cherche à repenser l'aménagement urbain pour enrichir notre rapport à la ville. Grandement préoccupé par l'étalement urbain et la standardisation des espaces génériques, il en explore les failles et les interstices par le biais d'habitation et d'occupation temporaires. De fait, sa pratique artistique se déploie au sein de stationnements, de terrains vagues et autres « non-lieux » pour en relever la part d'indétermination. Il travaille ainsi à un décroisement des usages et à l'instauration d'un rapport à l'espace et aux lieux plus créatif et plus éthique que nous pourrions aussi placer sous le signe de la posture nomade. Thierry Davila écrit d'ailleurs « que le contexte urbain s'affirme dans l'art contemporain comme le cadre dominant dans lequel s'exprime le nomadisme³²⁹ ». Nous verrons à ce sujet que l'artiste emploie les tactiques de l'infiltration et de la dissimulation et que son travail donne corps à cette « ville transhumante, ou métaphorique » dont fait état Michel De Certeau. Nous analyserons les interventions créées par Prost au tournant des années 2000, soit *Chambre avec vues*, *Inflexion des usages dans la ville générique* et en dernier lieu, *Co-habitations hors-champ*, une œuvre réalisée en duo avec Marie-Suzanne Désilets.

3. 3. 1 *Chambre avec vues*

Spécialiste de l'infiltration, Prost fait de l'interstice son lieu de création privilégié. En 1998, il s'empare du terrain vacant situé à l'angle de Sherbrooke et de Jeanne-Mance pour y réaliser *Chambre avec vues* (1998-2000), une intervention réalisée dans le cadre d'une résidence au centre d'artiste Dare-Dare à Montréal³³⁰. L'intervention consiste alors à interroger « la signification des terrains vacants, omniprésents, mais oubliés dans notre réalité urbaine, en y ramenant vie et

³²⁹ Davila, *Marcher, créer, op. cit.*, p. 29.

³³⁰ La résidence s'est déroulée du 9 au 17 octobre 1998.

réflexion³³¹ ». Prost conçoit une cabane équipée de moniteurs, de magnétoscopes et de caméras d'observation lui permettant un contact visuel et sensoriel avec le monde extérieur. Il conçoit la cabane comme un lieu d'échanges susceptibles d'enrichir le quotidien urbain des visiteurs. Les écrans à l'intérieur de la chambre diffusent en alternance des images du terrain vacant et des images du site en nature où a été construite la chambre. Ce trouble des repères temporels et spatiaux ajouté à l'absence de fenêtre et à l'insonorisation du lieu entraîne un certain détachement d'avec la réalité urbaine environnante. L'objectif est de créer une pièce intime favorisant la discussion avec les passants. Il réussit ainsi à transformer la « ville anonyme » en un « village hospitalier où les gens [s'arrêtent] pour partager quelques moments de leur journée avant de repartir³³² ».

Chambre avec vues donne une conceptualisation de l'abri comme lieu de rencontres et comme lieu de connexion entre l'espace public et l'espace privé. Si la typologie de la cabane évoque généralement le refuge, le repli sur soi, ici, elle est juste assez fermée pour attirer les curieux et toute grande ouverte pour y accueillir autrui³³³. Gilles A. Tiberghien écrit :

En réfléchissant sur les cabanes je me rendais compte, sans m'appuyer particulièrement sur Thoreau, qu'elles brouillaient le rapport intérieur-extérieur et que le seuil, si important pour la maison, n'avait pas de vraie pertinence dans le cas des cabanes. La cabane étant dans la nature, la nature devient d'une certaine façon la cabane ; elle en étend indéfiniment l'espace comme le bateau sur la mer élargit l'horizon du voyageur à mesure qu'il se déplace.³³⁴

³³¹ Jean-François Prost, « Journal de bord : chambre avec vues, installation sur un terrain vacant, Montréal, Dare/Dare », *Inter : art actuel*, no. 72, 1999, p. 34.

³³² *Ibid.*, p. 35.

³³³ Cette idée se retrouve également dans l'œuvre *Convivialités électives* réalisée en février 2000 lors d'une résidence au centre d'art Lobe à Chicoutimi. L'intervention consistait à infiltrer un village de pêche blanche à Sainte-Rose-du-Nord en installant un abri au statut indéterminé. Prost cherchait à éprouver un nouveau mode de vie ainsi que les processus d'acclimatation et de socialisation au sein de cette communauté de pêche blanche.

³³⁴ Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Éditions du Félin, 2005, p. 34.

Ainsi, la cabane est un seuil. Même si du point de vue étymologique la cabane incarne une « petite maison », Tiberghien croit qu'elle n'a rien à voir avec la maison, car il n'y a pas de frontières entre l'extérieur et l'intérieur. Plus encore, la nature se prolonge à l'intérieur de celle-ci, rendant son intérieur extérieur. Bien que la cabane de Prost soit urbaine et qu'elle ne rejoigne donc pas en tout point celle décrite par Tiberghien, elle participe de cette rencontre entre le dedans et le dehors³³⁵. Non seulement elle brouille le rapport au lieu en diffusant des images de l'environnement naturel dans lequel elle a été construite, mais elle brouille également les frontières entre privé et public. Tiberghien ajoute que « construire une cabane, c'est précisément ne rien fonder³³⁶ ». Au contraire de la demeure, la cabane n'est pas stable et elle n'est pas enracinée. Elle constitue plutôt une « recherche d'espace » et un « parcours de surface »³³⁷. De plus, selon Tiberghien, en étant dans la nature, la cabane tient l'individu en éveil³³⁸. Celui-ci est alerte aux bruits. Il ne peut faire autrement. Prost dit d'ailleurs que « les conversations étaient parfois interrompues en cas de son inhabituel »³³⁹. La cabane serait liée au « corps mobile et itinérant », au « corps que nous sommes », alors que la maison serait liée au « corps que nous avons »³⁴⁰. Cela rejoint grandement les habitations de Bilodeau dont la visée est cet éveil du corps. En nous accordons sur les propos de Tiberghien, nous croyons que la cabane porte en elle un sens ambigu. D'une part, elle isole du reste du monde et d'autre part, elle est « une illusion de sécurité » qui est, cependant, assumée³⁴¹. En cela, elle est un risque, ou à tout le moins, un jeu. Tiberghien dit plus exactement

³³⁵ Malgré qu'elle se situe sur un terrain vacant en plein centre-ville, « certains ont comparé ce lieu à l'intérieur d'un refuge en montagne ou sous terre », en ce que plusieurs caractéristiques du lieu, dont l'éclairage tamisé et l'insonorisation, contribuaient à créer « un lieu détaché du monde ». Prost, « Journal de bord », *loc. cit.*, p. 36.

³³⁶ Tiberghien, *op. cit.*, p. 37.

³³⁷ *Ibid.*, p. 36. Tiberghien donne l'exemple l'habitat américain qui serait caractérisé par le mode de fabrication de la cabane. L'architecture vernaculaire américaine n'avait pas de fondations et encore aujourd'hui il est fréquent que les maisons n'aient pas de caves. Elles sont conçues pour se déplacer.

³³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³³⁹ Prost, « Journal de bord », *loc. cit.*, p. 36.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

qu'elle est ce « jeu entre soi et soi, une manière d'être dedans en étant dehors, de se cacher en s'exposant comme un enfant sous une couverture »³⁴². Cette conception de la cabane permet de lier celle-ci à un mode d'habiter précaire, ouvert et mouvant, en bref, nomade.

Jean-François Prost met en lumière l'ambiguïté de la cabane. Non seulement, son vocabulaire architectural est en discontinuité avec l'environnement infiltré, mais sa dissimulation au sein du terrain vague ajoute également à son statut particulier³⁴³. Nous croyons que cette ambiguïté contribue à la création de réciprocity et à faire en sorte qu'elle soit un « seuil » entre deux mondes. À l'image d'une tente ou d'une roulotte, il était difficile de déterminer si l'abri était mobile, démontable et temporaire, selon les dires de Prost³⁴⁴. La prédilection de l'artiste pour le terrain vague réside d'ailleurs dans l'ambivalence qui lui est propre : « espace libre, dépourvu d'image civique, où la frontière entre l'espace public et l'espace privé est incertaine », le terrain vague appelle l'imaginaire et invite à l'expérimentation³⁴⁵. Il possède un potentiel d'indétermination capable de troubler et de dynamiser le paysage urbain. Or, le vide du terrain vague n'a rien à voir avec le vacuum prescrit par le « pouvoir ordonnateur » : il est résidu et « c'est justement la fertilité de ce reste que redoute l'appareillage de l'ordre »³⁴⁶.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Prost écrit : « Abri d'autobus, magasin, logement provisoire, cabanon pour futur chantier ou pour stationnement à aire ouverte, bureau de ventes ou simple hangar ? Impossible de vraiment savoir sans s'approcher et tenter de voir ce qui se trouve à l'intérieur. [...] Intriguées par cette forme mystérieuse, attirées par la lumière accueillante et l'apparition d'une silhouette humaine, de nombreuses personnes s'approchaient de la porte. Intimidées, certains visiteurs ne dépassaient pas le seuil de la porte, alors que d'autres, une fois à l'intérieur, la porte fermée, se mettaient à l'aise pendant plus de 30 minutes. Sursaut, cri et fuite : voilà des réactions que j'ai pu constater lorsque la nuit j'ouvrais soudain la porte et que les passants apercevaient une personne inattendue et inconnue. » *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Luc Lévesque, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues : pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Amarrages*, 1999, en ligne, <<http://www.amarrages.com/txtsproj.html>>. Consulté le 30 octobre 2011.

³⁴⁶ *Ibid.*

Oxymore oublié, figure de style balisée, le jumelage terminologique « terrain vague » ne va pas de soi. [...] Alors que le terme « vague » se lie aux flux, à l'indéterminé et au vide, le « terrain » se réfère plutôt, quant à lui, à l'idée de limite et de support d'appropriation. Nomadisme et sédentarité sont ici noués dans une même expression. Peut-on préserver cette coexistence inusitée sans la réduire à l'un ou l'autre des termes ? C'est là l'enjeu que suggère la figure du terrain vague. Faire en sorte que le territoire s'ouvre sans que « les lignes de fuite » qui opèrent cette ouverture ne s'engouffrent dans des trous noirs.³⁴⁷

Aménager l'interstice permet de réactiver ce rapport ambigu à l'espace, nomade et sédentaire et de résister à l'urbanisme néolibéral.

3. 3. 2 *Inflexions des usages dans la ville générique*

Réalisée lors d'une résidence au 3^e Impérial à Granby, *Inflexion des usages dans la ville générique* (2002) est une intervention par laquelle l'artiste habite les espaces génériques afin d'enrichir notre rapport à la ville. Concept de l'architecte hollandais Rem Koolhaas, la ville générique se définit comme suit :

La Ville Générique est la ville libérée de l'emprise du centre, du carcan de l'identité. [...] elle n'est rien d'autre qu'un reflet des besoins actuels et des moyens actuels. Elle est la ville sans histoire. Elle est assez grande pour tout le monde. Elle est commode. Elle n'a pas besoin d'entretien. Si elle devient trop petite, elle s'étend, simplement. Si elle devient trop vieille, elle s'autodétruit et se renouvelle, simplement.³⁴⁸

En d'autres mots, elle est constituée d'espaces fonctionnels détachés d'un contexte ou d'une identité, se caractérisant par la vitesse de leur construction et leur dissémination. Koolhaas ajoute qu'en comparaison à la ville classique, elle est « *sous sédatif*, généralement perçue d'un point de vue sédentaire ».³⁴⁹ Il s'agit enfin d'« un lieu de sensations faibles et distendues, d'émotions rares et espacées³⁵⁰ ». Persuadé que ces types d'espaces génériques possèdent des qualités et déterminé à les explorer, Jean-François Prost transforme l'intérieur d'une camionnette blanche et, somme toute, banale, en « espace à vivre ». Meublée pour l'essentiel d'oreillers, de draps,

³⁴⁷ Luc Lévesque, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues », *loc. cit.*

³⁴⁸ Rem Koolhaas, « La ville Générique », *Junkspace*, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 49.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 50.

d'une radio, de livres et d'une télévision, la camionnette lui permet de s'infiltrer dans soixante « stations » en périphérie de Montréal et en Montérégie (terrains vacants, stationnements, bordure d'autoroutes, nouveaux développements résidentiels, etc.). Il cherche, en outre, à transgresser les interdictions d'usages de ces lieux à bord de sa camionnette pendant cinq mois et à collecter certaines observations quant à l'aménagement de la ville générique.

Les parois du véhicule sont recouvertes d'une membrane blanche et les portes, d'un revêtement métallique. L'artiste isole et insonorise également l'intérieur de son habitacle, de manière à créer un cocon, voire une cache évoquant un lieu d'espionnage. Ainsi, de l'extérieur le passant ou le garde de sécurité ne peut se douter des activités de Prost. Annie Hudon Laroche écrit que de l'extérieur, « cette dernière était aussi impersonnelle et anonyme que ne le sont les espaces génériques dans lesquels elle se trouvait³⁵¹ ». L'artiste se contente d'habiter les lieux sans laisser de trace, à la manière d'un jeu, mais également en étudiant le degré de surveillance des différents espaces infiltrés. La cabane est ce jeu « entre soi et soi » comme nous le mentionnons plus haut et elle incarne également « l'espace transitionnel » de Winnicott, soit une façon de communiquer avec un autre – quel qu'il soit – tout en nous en préservant.

Cette intervention invite ainsi à adopter d'autres comportements que ceux prescrits et plus largement, à se réappropriier les lieux standardisés et contrôlés de la vie quotidienne au sein desquels l'individu est menacé d'aliénation. Michel De Certeau écrivait : « S'il est vrai que partout s'étend et se précise le quadrillage de la "surveillance", il est d'autant plus urgent de déceler comment une société entière ne

³⁵¹ Annie Hudon Laroche, « L'art actuel québécois et la vie quotidienne, trois études de cas : BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark », Mémoire, Université du Québec à Montréal, avril 2008, p. 67.

s'y réduit pas [...].³⁵² » Prost semble partager cette même approche. En ce sens qu'il choisit d'appréhender les espaces génériques de manière positive et créative. Il écrit :

Les lieux génériques peuvent s'ouvrir par leur anonymat à l'identité, à l'intégration d'individus de tous les âges et de toutes les origines. [...] Ce nouveau territoire, sans histoire, tradition ni identité offre une liberté d'action, l'opportunité de repenser la ville.³⁵³

De fait, l'œuvre de Prost nous semble s'accorder aux travaux de Michel De Certeau en ce qu'elle conçoit l'imagination et le quotidien comme une source inépuisable d'inventivité et de résistance permettant l'ouverture et l'activation de réalités autres. Prost écrit :

Je ne propose pas un prototype d'habitation nomade, c'est beaucoup plus un état d'esprit, un lieu qui suggère une certaine atmosphère, un certain comportement...Le camion est une abstraction où je peux passer une heure ou deux.³⁵⁴

Le camion comme abstraction semble désigner cet imaginaire revendiqué par De Certeau, incarnant une sorte de « hiatus interstitiel³⁵⁵ » pour reprendre les termes de Carratero Passin, qui permet de réenchanter la quotidienneté devenue inerte. Il est un dispositif proposant une nouvelle façon d'appréhender la ville. Bien qu'il n'identifie pas son œuvre à un prototype d'habitation nomade –et que notre objectif ne se situe pas là– nous pensons qu'il en reprend la *posture* ou une certaine « pensée ».

Par ailleurs, Prost choisit d'établir sa camionnette-refuge au cœur de la ville, au cœur des espaces de transit, là même où il y a foule. Il choisit d'ouvrir les portes ou non. De recevoir ou non. Mais en tout temps, il peut faire le choix de s'isoler. Ainsi,

³⁵² De Certeau, *op. cit.*, p. XXXIX.

³⁵³ Jean-François Prost, « Jean-François Prost : Inflexion des usages. 60 stations dans la ville générique », *ETC*, no. 60, 2002-2003, p. 18.

³⁵⁴ Prost cité dans Lyne Crevier, « Une heure avec moi », dans *Ici Montréal*, Vol. 5, 26 septembre 2002, p. 42.

³⁵⁵ Enrique Carraterro Pasin, « La quotidienneté comme objet : Henri Lefebvre et Michel Maffesoli », *Sociétés*, no. 78, 2002, p. 15.

l'autre n'occupe pas la même place que dans *Chambre avec vues*. Si l'œuvre nous apparaît davantage comme un travail de recherche en solitaire, nous croyons, toutefois, que l'altération demeure, car « en changeant de lieu, on se change³⁵⁶ », écrivait Pierre Sansot. De même, « la cabane permet une « fuite prospective dans un monde nouveau qui emprunte assez à l'ancien pour que nous puissions nous y reconnaître, mais qui abandonne en même temps suffisamment de ses caractéristiques propres pour que nous ayons le sentiment d'être devenus nous-mêmes *autres*³⁵⁷ ». Enfin, nous ajouterions, en accord avec Tiberghien, que les cabanes dessinent « une zone commune où nous pouvons vivre une expérience solitaire et pourtant partagée³⁵⁸ ».

La recherche menée sur une période cinq mois, comme mentionnée précédemment, a été présentée dans un bureau à la Biennale de Montréal en 2002. Nous retrouvions quelques traits de l'intérieur de la camionnette au sein du bureau. Des photographies ainsi qu'un ordinateur avaient été suspendus et la camionnette était ouverte au public à l'extérieur de l'immeuble.

3. 3. 3 *Co-habitations hors champ*

Co-habitations hors champ est un projet réalisé en 2002 avec Marie-Suzanne Désilets dans le cadre de l'exposition « La Demeure » présentée à Optica. Les artistes érigent une roulotte sur le toit de l'édifice de la compagnie MultiDick à Ville-Saint-Laurent et s'y isolent du 21 octobre au 3 novembre. Amélie Giguère la décrit ainsi :

Donnant sur l'autoroute métropolitaine, dans un environnement désolant, bruyant, pollué, retiré et froid, leur petite roulotte timidement chauffée se présente comme un objet insolite, à la fois triste et ludique.

³⁵⁶ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984 p. 45.

³⁵⁷ Tiberghien, *op. cit.*, p. 118. [Nous soulignons.]

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

Mais de l'intérieur, elle devient un refuge, un lieu de partage, de discussions, de réflexions et de jeux.³⁵⁹

Le projet consistait à expérimenter la survivance, la précarité et la solitude au cœur d'un environnement urbain fortement caractérisé par les déplacements et l'anonymat. Par cette intervention, il cherche à « habiter un ailleurs au quotidien³⁶⁰ ». Des chaises longues, à l'extérieur de la roulotte, leur permettent d'apprécier les journées ensoleillées et contribuent au caractère ludique de l'œuvre. Sorte de voyageurs immobiles, Prost et Désilets contemplent les flots de voitures en mouvement et cherchent à habiter cet espace impropre à la vie humaine. À l'image du flâneur qui va « herboriser [sous] le bitume³⁶¹ », la roulotte immobilisée insère un espace-temps plus lent et plus contemplatif au sein du paysage urbain.

De plus, *Co-habitations hors champ*, tout comme l'ensemble de la pratique de Prost, vise non seulement à habiter des lieux autres, étrangers ou inhabitables, mais à remettre en question la frontière entre l'espace privé et l'espace public. La démarche de l'artiste consiste souvent à faire l'expérience d'un nouveau mode de vie qui catalyse une tension entre socialité et solitude. Elle cherche à créer « des espaces de vie qui, loin d'une forme quelconque de confort domestique, sont déterminés par des conditions extérieures, environnementales, urbaines, géographiques et même climatiques, souvent très difficiles »³⁶². Ces caractéristiques évoquent la posture nomade tout autant que la cabane telle que pensée par Tiberghien, en ce qu'« elle nous met à l'écart » tout en nous plaçant « dans un rapport privilégié avec cette communauté à laquelle nous appartenons »³⁶³. En s'infiltrant dans les infrastructures

³⁵⁹ Amélie Giguère, « Inventer la demeure », *ETC*, no. 61, 2003, p. 28.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot, 1974, p. 57.

³⁶² Fraser, *La demeure*, *op. cit.*, p. 25. Cette caractéristique rappelle grandement l'œuvre *Convivialités électives* réalisée par l'artiste en 2000 par laquelle il se rapproche du mode de survie et met de l'avant l'idée que « ce sont les éléments extérieurs qui déterminent une partie de la vie quotidienne et non l'inverse ». *Ibid.*

³⁶³ Tiberghien, *op. cit.*, p. 129.

urbaines aux côtés des panneaux indicateurs, affiches publicitaires et caméras de surveillance, elle en change, subséquemment, le paysage. La roulotte de Prost tout comme la cabane crée donc un espace critique. Enfin, force est de reconnaître que c'est l'art qui le permet et que cette opportunité n'aurait sans doute pas été offerte à de véritables sujets nomades ou des réfugiés.

3. 3. 4 Nomadisation des usages et reconfiguration de la ville

Si l'attention au corps constitue un fait important au sein des pratiques de Jacques Bilodeau et d'Ana Rewakowicz, celle de Prost n'y fait pas exception. Elle nous donne à voir un corps au quotidien ou dans une demeure, susceptible de demeurer actif et ouvert. Chez Prost, « [...] le refuge est à la fois métaphore et mesure du corps. Il devient une peau, une interface, une couverture presque minimale. L'abri dédouble et cuirasse Jean-François Prost, il est indice de sa vulnérabilité³⁶⁴ ». Nous retrouvons, ici, la conception de la cabane comme prise de risque, comme risque assumé de sa vulnérabilité, mais également comme construction marginale. Tiberghien écrit :

Celui qui construit une cabane est toujours "hors normes", toujours inscrit dans une différence qui l'oblige à se singulariser. C'est ce que font les enfants quand ils ne désirent pas encore s'identifier aux modèles collectifs dominants ou les adultes qui ont besoin de "se retrouver" [...]. C'est aussi ce que les "exclus" de la communauté – volontaires ou non – désirent finalement.³⁶⁵

Prise de conscience du corps et de sa fragilité donc, mais également altération de ce corps au contact des « terrains récepteurs³⁶⁶ ». De plus, que ce soit par l'abri, la caravane ou la roulotte, Prost habite l'espace sans laisser de traces. Cela nous conduit

³⁶⁴ Martin Dufrasne et Jean-François Prost, « Convivialités électives : entretien », *Inter : art actuel*, no. 77, 2000, p. 37.

³⁶⁵ Tiberghien, *op. cit.*, p. 139.

³⁶⁶ *Ibid.*

à reconnaître les traits d'une posture de nomade : l'expérimentation de la précarité, la connexion entre l'art et la vie, la mise à l'épreuve de son intimité, la tension entre solitude et socialité, l'interrogation des notions de confort, l'exploration de l'inhabitable, la transgression des limites et la posture en recul sont autant de moyens de nomadiser son rapport à la ville. À la manière de l'individu nomade chez Maffesoli, Prost mène une recherche individuelle ou en groupes restreints à l'extérieur des normes imposées. En somme, si Prost cherche à *éprouver* le réel, à s'approcher d'une compréhension vécue de notre rapport à l'espace, c'est pour en rejouer certains présupposés et cette « rejoute » passe par une nomadisation des usages et conduit à la reconfiguration de la ville.

Afin de conclure ce chapitre, nous voudrions préciser que si les trois pratiques artistiques abordées invitent toutes à habiter « sans habitude », d'une façon précaire et nomade, elles se distinguent néanmoins par leurs manières d'éprouver les lieux et par la place qu'elles font à l'altérité. Que les œuvres de Jacques Bilodeau, Ana Rewakowicz ou Jean-François Prost aient une démarche poétique, ludique, politique ou éthique, elles ouvrent une réflexion sur la précarité et sur la mobilité qui brouille les balises habituelles de l'espace domestique. Le projet architectural est un espace transitoire qui articule un rapport singulier au territoire, en vue d'aller par-delà et au-delà des frontières. Or, comme nous l'avons vu, le nomadisme traditionnel n'a rien à voir avec ce nomadisme moderne ou métaphorique. C'est ce pour quoi nous avons insisté sur une posture nomade plus à même de rendre compte des pratiques artistiques. Ainsi pensons-nous que leur attention au corps comme première architecture, leur transgression des codes de l'univers domestique et leur défiance du statu quo offrent de multiples résonances à la figure du nomade. Si dans certaines œuvres à l'étude, « la maison n'est plus topique, mais un geste éphémère toujours en déplacement », l'espace devient toujours trajectoire de façon à relier des points

nodaux « comme autant de perte d'inscription »³⁶⁷. Rewakowicz affirmait: « The modern person has to re-learn to be active in a moving world³⁶⁸ » et nous pensons qu'il est surtout question de cela dans le corpus à l'étude. Il s'agit, en somme, d'une posture artistique qui engage un rapport au monde créatif et critique.

³⁶⁷ Marie-Ange Brayer à l'égard de Tadashi Kawamata dans « Constructions nomades », *Exposé : Revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 2 « Pertes d'inscription », *loc. cit.*, p. 216 et 219.

³⁶⁸ Rewakowicz, *.dpi*, *loc. cit.*

CHAPITRE IV

ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE, POLITIQUE

L'analyse des pratiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost a montré de quelles façons leurs oeuvres redéfinissent l'habiter à l'extérieur des schèmes de pensée dominants. Nous avons proposé, plus particulièrement, que leur reconfiguration de la demeure ou de l'espace privée mobilise une posture nomade qui vise à ébranler les codes de l'univers domestique et à en transgresser les frontières. L'objectif de ce dernier chapitre est de revenir à la fois sur les diverses notions abordées et de préciser la nature des pratiques à l'étude, ce qui permettra, en outre, de mettre en lumière une clé de lecture de l'art actuel. Si Bilodeau réalise des interventions architecturales et des sculptures, nous avons associé les œuvres de Rewakowicz et de Prost, la plupart du temps, à l'art d'intervention et à l'installation. En gardant à l'esprit que ces œuvres s'inscrivent sans ambiguïté dans le champ de l'art visuel, nous voudrions maintenant les aborder en regard de l'architecture, de manière à relever leur création de situations spatiales inédites à partir de dispositifs architecturaux. Cette perspective sera en mesure de renouveler le regard que l'on pose généralement sur ces pratiques artistiques et d'ouvrir le champ de l'architecture aux pratiques spatiales. Réfléchir à partir de l'architecture nous mettra sur la piste de la dimension éthique et de la portée politique de ce corpus. Nous constaterons, ainsi, que l'art et la vie sont intimement liés dans les œuvres à l'étude et qu'elles partagent une forte dimension existentielle. Cet axe de réflexion permettra, par ailleurs, de sonder quelques liens entre architecture et éthique. Au terme de ce parcours, nous interrogerons la portée politique de notre corpus, en faisant se rencontrer posture nomade, architecture-dispositif et pensée ranciérienne. Nous chercherons, en guise de dernière proposition, à lier l'habiter et la posture artistique nomade au corps social, en nous penchant sur la reconfiguration du vivre-ensemble.

4. 1 Architecture-dispositif

Bien que Jacques Bilodeau réalise des œuvres architecturales et des sculptures installatives, il ne se définit ni comme un architecte ni comme un sculpteur. Ana Rewakowicz, qui crée des architectures gonflables et des prototypes d'habitation combinant parfois l'art relationnel, se décrit comme une artiste multidisciplinaire. Quant à Jean-François Prost, il allie des dispositifs architecturaux à une pratique d'intervention dans l'espace public et se présente comme un artiste-architecte. S'il n'est pas toujours aisé de définir la nature de leur pratique, nous croyons toutefois pouvoir leur attribuer la désignation commune d'une « architecture-action » capable de « performance »³⁶⁹. Alain Guiheux emploie cette expression à l'égard de sa propre activité architecturale qui allie projet et démarche théorique. Il appelle à une architecture capable d'agir et d'engager une *éthique* (manière d'être). Celle-ci doit reconsidérer la vie quotidienne à l'intérieur d'elle-même et redevenir sensible aux préoccupations sociales.

Les œuvres à l'étude ont été réunies dans ce mémoire pour leur potentiel commun à activer de nouveaux espaces et de nouvelles situations à partir de dispositifs architecturaux et mobiliers. Dans le cas des pratiques de Bilodeau et de Rewakowicz, nous pourrions dire qu'il s'agit d'architecture de l'affect au sens où elles mettent en lumière la façon dont un lieu peut « affecter » un individu. Qu'elles créent de nouveaux usages, produisent des sensations inhabituelles ou des effets relationnels, elles sont porteuses d'invention. Ainsi, les œuvres à l'étude peuvent être abordées comme des architectures qui « tiennent leur qualité de ce qu'[elles] permettent, de ce qu'elles engendrent au-delà d'elles-mêmes »³⁷⁰. En cela, Guiheux en vient à lier la technique de l'architecture à celle du dispositif. Le projet architectural ne tiendrait pas dans sa présence visuelle, mais dans les actions et les événements qu'il pourrait

³⁶⁹ Alain Guiheux, *Architecture-Action : une architecture post-théorique*, Paris, Sens & Tonka, 2002, p. 7.

³⁷⁰ *Ibid.*

engendrer³⁷¹. Nous croyons que les pratiques à l'étude siéent bien à une conception de l'architecture-dispositif, car elles « ne tirent pas leur effet de leur présence, mais de leur fonctionnement en tant que dispositif³⁷² ».

La notion de dispositif connaît une fortune importante dans le champ de l'art contemporain, notamment depuis la parution du texte « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » de Giorgio Agamben qui constitue une référence incontournable dans la définition de ce concept³⁷³. Cela s'explique par la propension des artistes à créer des installations, des environnements et des situations par lesquels les spectateurs sont invités à vivre des expériences. Développé à partir des textes de Michel Foucault comme une « machine à faire voir et à faire parler », le dispositif concerne tant les « dispositions architecturales », les « énoncés scientifiques » que les « propositions philosophiques »³⁷⁴.

[Le dispositif est] de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qui s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.³⁷⁵

Le dispositif consiste en un agencement stratégique et éphémère d'éléments hétérogènes en mesure de faire advenir des manières d'être et de faire. Les effets visés

³⁷¹ Alain Guiheux, *Architecture dispositif*, Marseille, Parenthèses, 2012, p. 79.

³⁷² *Ibid.*, p. 19.

³⁷³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages (2006), 2007, p. 31. Voir également Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 2002 ; Charlotte Panaccio-Letendre, « L'œuvre d'art comme dispositif : Hétérogénéité et réévaluation de la notion de public », *mémoire* (M. en études des arts), Université du Québec à Montréal, 2011.

³⁷⁴ « Qu'est-ce qu'un dispositif (dans l'art contemporain) ? », dans *H-ArtHist*, appel à contribution, 9 novembre 2013, en ligne (consulté le 26 mars 2014), <<http://arthist.net/archive/6394>>.

³⁷⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits III, 1976-1979*, Gallimard, (1977), 1994, p. 299-300.

mettent toujours en jeu des instances énonciatrices³⁷⁶. Le dispositif est « disposition en vue d'une fin³⁷⁷ ». Son essence ne réside donc pas dans la forme ni dans la technique, mais dans la fonction et dans l'usage. Dans le champ de l'art, parler de l'œuvre comme dispositif et non plus des dispositifs dans l'œuvre « permet de penser le résultat de la création indépendamment de la clôture qu'implique l'œuvre³⁷⁸ ». Par exemple, la série des *Transformables* gagne à être réfléchie comme dispositif pour montrer que l'œuvre n'est pas le seul sac de polymère, mais le rapport entre celui-ci et le visiteur et l'expérience d'être-auprès-de-soi que ce dernier pourra vivre. Cela permet de penser la sculpture, la démarche, l'exposition, l'usage, la réception et le discours sans perdre la singularité de chacun tout en pensant le résultat que dessine l'ensemble de ces éléments.

Si Agamben s'appuie sur les travaux de Foucault, il ouvre et étend le concept dans un contexte résolument contemporain. Le dispositif se définit comme :

[...] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons, donc, les asiles, le panoptikon, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même [...].³⁷⁹

Agamben précise que le dispositif ne se réduit pas à participer aux seuls instruments de pouvoir. Il met en lumière son processus de subjectivation et son hétérogénéité.

³⁷⁶ Anne-Marie Duguet écrit : « À la fois machine et machination (au sens de la méchanè grecque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet "agencement des pièces d'un mécanisme" est d'emblée un système générateur, qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon spécifique. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. » Duguet, *op. cit.*, p. 21.

³⁷⁷ Ivanne Rialland, « Le dispositif à l'œuvre », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1 « Essais critiques », janvier 2009, en ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document4776.php>>. Consultée le 24 mars 2014.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ Agamben, (2006), 2007, p.31.

Nous pouvons comprendre cette hétérogénéité dans le champ des pratiques artistiques comme la façon de lier art et non-art, de sortir de la stricte sphère artistique afin de rejoindre le réel et d'inclure dans un agencement des composantes et des acteurs qui ne proviennent pas du milieu de l'art³⁸⁰. Par conséquent, l'œuvre qui agit comme « dispositif » aurait des effets à la fois d'ordre esthétique et pragmatique³⁸¹. Dans nos études de cas, le dispositif vise à être-auprès-de-soi ou encore à être hors-de-soi, à reconfigurer l'espace tantôt domestique tantôt urbain, à rejouer les frontières entre espace privé et espace public et parfois, à créer des échanges relationnels. Si nous disions, précédemment, que les effets de l'architecture deviennent l'objet de l'architecture, nous constatons que le dispositif privilégie également l'action, ce qui *advient*.³⁸²

Cette perspective nous amène à constater que l'architecture n'est plus le seul domaine de l'architecte, mais qu'elle devient un travail de l'espace plus global qui intègre un ensemble d'acteurs. C'est la thèse défendue, entre autres, par les auteurs de *Spatial Agency : Other ways of doing architecture*³⁸³ qui cherchent à faire une critique des paramètres normatifs d'une architecture univoque. Selon cette perspective, il est moins question d'architecture que d'une pratique de l'espace³⁸⁴, laquelle est grandement inspirée par *La Production de l'espace* de Henri Lefebvre. *Spatial Agency* répertorie dans une base de données des projets qui partagent le désir de remettre en

³⁸⁰ Voir le mémoire de Charlotte Panaccio-Letendre, *loc. cit.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

³⁸² À ce titre, des liens entre l'architecture et l'art d'intervention seraient à creuser. Se situant à différents niveaux entre ces deux disciplines, les pratiques que nous avons étudiées montrent comment ces deux champs doivent parfois se penser l'un avec l'autre pour aborder l'art actuel. De même, si la notion de dispositif a été développée en regard de celle de l'architecture, elle aurait pu l'être tout autant avec l'art d'intervention.

³⁸³ Nishat Awan, Tatjana Schneider et Jeremy Till (dir.), *Spatial Agency : Other ways of doing architecture*, Abingdon, Oxon England, Routledge, 2011. *Spatial Agency* consiste également en la création d'une base de donnée en ligne répertoriant ces architectures et actions, <<http://www.spatialagency.net>>.

³⁸⁴ Ils écrivent : « As can be seen from many of the examples in the book, it is clear to our spatial agents that spatial production belongs to a much wider group of actors – from artists to users, from politicians to builders – with a diverse range of skills and intents. To acknowledge this breadth, we moved away from the limits of the word “architecture”, with its implications that it is the sole domain of the architect, and moved to the wider possibilities of space. » *Ibid.*, p. 28.

cause les statu quo, dans lesquels les conséquences de l'architecture sont beaucoup plus importantes que l'objet de l'architecture³⁸⁵ :

They show architecture's capacity for transformative action and, even more importantly, how the role of the architect can be extended to take into account the consequences of architecture as much as the objects of architecture.³⁸⁶

Parler d'architecture-dispositif au lieu de « dispositif architectural » s'inscrit dans cette perspective épistémologique qui met en relief ce qui advient, ce qui est « produit » et convient bien à l'analyse du corpus de ce mémoire. La démarche artistique de Bilodeau, de Rewakowicz et de Prost consiste avant tout à expérimenter d'autres façons d'habiter par lesquelles ils se soumettent à l'épreuve. Ils cherchent, en somme, à se transformer eux-mêmes, à s'éprouver à travers une nouvelle manière d'être – une posture nomade.

En cela, ces œuvres pointent une tendance forte de l'art actuel qui lie l'art à la vie quotidienne, interroge nos rapports à l'espace, à la ville et à l'autre et cherche, au final, à transformer nos codes de conduites. Prenant souvent la forme de l'action ou du geste, en somme, de l'art d'intervention, ces pratiques investissent parfois l'espace urbain dans le but de se réapproprier l'espace public, de projeter la ville de façon inédite, de la transformer en un lieu d'échange ou encore, de remettre en cause les mécaniques de contrôle et de surveillance³⁸⁷. Ces œuvres sont généralement

³⁸⁵ Cet ouvrage présente ainsi le projet *Adaptive Actions* basé à Montréal et amorcé à Londres par Jean-François Prost en 2007 qui consiste à rendre visibles d'autres façons d'habiter l'espace urbain, tant en répertoriant les actions qu'en les suscitant. Les auteurs le décrivent ainsi : « The 'actions' are intended to modify and activate the existing use and character of the urban environment, testing the limits of what is tolerated in an increasingly privatised and surveilled public realm. [...] It is an example of the artist or architect taking a step back and allowing the actions of others to take centre stage. Adaptive Actions gives value to the use and programming of spaces, suggesting other possibilities and other ways of engaging with the urban environment. » Site internet < <http://www.spatialagency.net/database/collections.of.alternative.approaches> >.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁸⁷ Par exemple, le Centre Canadien d'Architecture (CCA) lançait cette invitation par l'exposition *Actions : comment s'approprier la ville* en 2007. Celle-ci présente « des projets qui tentent des modes de vie

présentées en galerie par leurs archives et par la documentation des expériences réalisées. En écho à cette forme de l'art dans laquelle l'œuvre trouve sa finalité non pas dans l'« objet exposé », mais dans la déclenchement de situations, Patrice Loubier décrit le glissement de la sculpture vers le champ de l'art d'intervention en ces mots :

L'œuvre vaut ainsi davantage comme intervention opérée à l'endroit du réel que comme artefact destiné à la seule perception esthétique. Sa fin première réside dans l'effectivité de la pragmatique qu'elle mobilise vis-à-vis des usagers des lieux, des contextes ou des circuits d'échanges qu'elle investit. Dès lors, la valeur d'exposition de l'œuvre s'élide devant la praxis qu'elle engage.³⁸⁸

Les œuvres à l'étude résonnent à cette prédominance de la praxis. À la manière de la technologie du dispositif, elles sont des œuvres en latence qui se dévoilent dans leur « fin ». Ainsi, les architectures de Bilodeau, de Rewakowicz et de Prost produisent à la fois de l'action, du sens, des représentations, des usages et des expériences. Précisons, enfin, qu'à l'image de l'art d'intervention, elles n'ont pas pour objectif de faire advenir une nouvelle utopie ou d'offrir des solutions, mais qu'elles cherchent à mettre au jour de nouvelles attitudes et valeurs qui s'appuient largement sur un engagement personnel. Il s'agit, en somme, d'inventer des affects, d'engager de nouvelles manières d'être.

4. 2 L'art et la vie. Une démarche éthique

La prédominance de la praxis nous amène à nous pencher sur la connexion entre l'art et la vie. Non seulement le réel devient parfois le matériau, l'atelier et l'œuvre, mais les pratiques à l'étude sont intimement liées à la vie des artistes. Nous l'avions dit dans le chapitre précédent, Bilodeau n'attend pas les contrats pour

inédits et surprenants, réinventent notre quotidien, ou réoccupent les espaces urbains. Les innombrables actions qui réinterprètent ici l'urbanité s'articulent autour de la marche, du jeu, du recyclage et du jardinage comme vecteurs de changement [...]. » Voir le site internet : <<http://cca-actions.org/fr/a-propos>>.

³⁸⁸ Patrice Loubier, « Pour une sculpture qui disparaît », *Espace Sculpture*, no. 50, 1999-2000, p. 8.

entreprendre ses interventions. Il les réalise pour lui et en prolongement de lui-même. Procédant par «essais erreurs», sans maquette ni programme architectural, il agit, avant tout, par désir et dans l'urgence. La condition d'immigrante d'Ana Rewakowicz est, quant à elle, au cœur de sa démarche artistique. Elle cherche à redéfinir le cadre de ses appartenances et désire *s'altérer* au contact des Autres. De plus, elle entreprend le processus de création de l'œuvre *Inside Out* à l'intérieur de l'un de ses anciens appartements et elle voyage avec la bicyclette du *Projet SR-HAB* sans que cela produise de performance archivée. Prost habite également ses œuvres pendant plusieurs semaines, confrontant son quotidien et son confort à des expériences parfois éprouvantes. Si les artistes sont impliqués «corps et âme» dans leurs œuvres et s'infiltrèrent souvent dans le monde réel, nous voyons se dessiner une connexion entre l'art et la vie qui nous évoque la démarche de nombreux artistes aux 20^e siècle. Des manifestations dada, en passant par John Cage, Fluxus, les happenings d'Allan Kaprow jusqu'à l'Internationale lettriste ainsi que l'Internationale situationniste, ces artistes ont cherché à brouiller la frontière entre l'art et la vie pour délivrer, entre autres, la démarche artistique de l'aura de l'objet d'art. L'art devait s'infiltrer dans l'expérience quotidienne et la vie devait s'introduire dans les pratiques artistiques. Il en est de même pour nos études de cas dont les œuvres se situent parfois à la limite du milieu de l'art. En effet, si les œuvres de Prost et de Rewakowicz demeurent ancrées à l'institution, elles n'affichent pas leur statut artistique lorsqu'elles investissent l'espace public. Les passants seront en mesure – ou pas – d'interpréter l'œuvre «comme œuvre». Thierry Davila écrit à ce sujet : «L'art est une façon de proposer à l'organisme – la mégapole – quelque chose qui parcourt son tissu à un moment donné, ne serait-ce qu'imperceptiblement, et qui disparaît pour ne laisser à celle ou celui qui aura été le témoin de cette apparition que l'image aiguë et condensée d'un événement.³⁸⁹ » Il décrit ainsi des œuvres qui créent de la «réalité fictionnée» en mesure de modifier le parcours physique et psychique du témoin³⁹⁰. Or, à la

³⁸⁹ Davila, *Marcher, créer, op. cit.*, p. 114.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 115

différence de celles-ci, Bilodeau, Rewakowicz et Prost ne produisent ni « fiction » ni « fable » à reconduire³⁹¹, mais « expériences de vie » et « vécu ». Quant au travail de Bilodeau, ses sculptures installatives sont présentées en galerie, tandis que ses interventions architecturales ont acquis leur statut artistique, dans un second temps, au sein du milieu de l'art et par leur couverture médiatique. Nous constatons que s'il est resté dans l'ombre près de vingt ans, c'est peut-être en raison d'une volonté de fondre son œuvre à sa vie. Jacques Perron écrit : « Selon Kaprow, l'attitude expérimentale oblige l'artiste à se délester du poids de l'histoire (de l'art) ou à mettre entre parenthèses les références d'usage, favorisant ainsi une dialectique art/non-art qui préserve le potentiel énergétique de l'art. Pour l'expérimentateur, il ne s'agit pas de représenter ou de reproduire, mais bien de présenter et de produire [...]»³⁹². Par conséquent, l'artiste est aux prises avec des préoccupations éthiques qui supplantent celles d'ordre esthétique. Toutefois, il faut se garder d'assimiler ce type de pratique aux avant-gardes historiques, car les artistes vivent une expérience individuelle de la praxis et si leurs œuvres se fondent dans « la création de situation », c'est qu'elles gagnent, en retour, « une vitalité, un pouvoir d'interpellation critique renouvelés », selon Patrice Loubier³⁹³.

Par ailleurs, nous identifions grandement cette connexion entre l'art et la vie au traitement de la question de l'habiter et à l'emploi de la posture nomade. Ceux-ci participent d'un mode de vie et d'une construction de soi. Comme Maffesoli le propose, l'individu contemporain entreprend une quête placée sous le signe du nomadisme, voire une aventure introspective, qui le fait s'épanouir sur le plan identitaire. Que ces artistes choisissent de revoir certaines assises de leur habitus au sein de la demeure, de leur appartenance identitaire ou de leur comportement dans l'espace public, habiter et créer s'équivalent, à bien des égards. Nous constatons

³⁹¹ *Ibid.*, p. 114.

³⁹² Perron, « Pêril en la demeure ? », *loc. cit.*, p. 25.

³⁹³ Loubier, « Pour une sculpture qui disparaît », *loc. cit.*, p. 11.

également qu'au cœur de cette connexion se trouve impliquée une dimension existentielle qui doit se comprendre comme une dimension éthique. Dans tous les cas, les artistes fabriquent des dispositifs qui donnent corps à une nouvelle façon de se tenir dans le monde et par lesquels ils veulent opérer une transformation à l'endroit du vécu, du réel. Bref, ils engagent une *éthique* que nous pouvons grandement lier à la posture nomade qu'ils adoptent, soit une manière d'être en étant d'éveil, de quête et d'ouverture à l'ailleurs, à ce qui est « hors-de-soi ». Deleuze et Guattari présentaient d'ailleurs la machine de guerre comme une « manière d'être » dans l'espace³⁹⁴. Il semble qu'il y ait là l'urgence de ressaisir ce qu'est l'habiter et d'en « réintensifier » l'expérience : comment être présents à soi-même et aux autres ?

4. 2. 1 Penser éthique et architecture

Lier l'architecture à l'éthique est presque un truisme. Selon les auteurs de *Spatial Agency*, l'éthique est prise dans un « consensus objectivé et internationalisé », alors qu'elle se joue dans le désordonné et l'incontrôlable des dynamiques sociales³⁹⁵. En effet, de nombreux ouvrages soulèvent la question de l'architecture en lien à celle de l'éthique. Ce terme semble d'ailleurs traverser tous les grands débats sans que nous ayons l'impression, pour autant, d'un retour à l'éthique. Bernard Saligon nous dit que cette propension ne témoigne pas d'« une avancée qualitative dans le champ de l'altérité », mais qu'au contraire, nous assistons à « un déplacement quantitatif et peu significatif », par lequel nous demeurons dans le champ de l'identité (du Même) qui exclut radicalement tout rapport à l'Autre³⁹⁶.

³⁹⁴ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 480.

³⁹⁵ Awan, *op. cit.*, p. 51.

³⁹⁶ Bernard Salignon, « L'habiter est l'ethos de l'être-ensemble. Il n'y a pas d'histoire de l'architecture », dans Chris Younès et Thierry Paquot (dir.), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000, p. 46.

Les auteurs de *Spatial Agency* s'appuient sur la conception de Zygmunt Bauman, selon laquelle une position éthique « assume responsibility for the Other³⁹⁷ ». En accord avec cette hypothèse, nous voudrions préciser la conception de l'architecture développée dans ce mémoire, en la définissant comme « attente d'une présence » ou comme « ouverture à la présence d'autrui et au monde »³⁹⁸. Qu'il s'agisse d'être-auprès-de soi, hors-de-soi ou avec l'Autre, nous croyons que les oeuvres à l'étude rendent visible cette conception de l'architecture fondée sur l'accueil et l'éveil des corps. Nous croyons également que l'indétermination de la paroi contribue souvent à cette dimension. Par exemple, dans *Chambre avec vues* et *Faire son trou*, la cabane et l'enveloppe de feutre accueillent pour autant qu'elles intriguent. La dimension ludique évoquée par exemple dans la série des *Transformables* contribue sans aucun doute à cette indétermination en mesure d'accueillir. De même, Ana Rewakowicz se recueille tout autant qu'elle accueille dans *SleepingBagDress*, en jouant de cette indétermination par la transparence de la paroi. Benoît Goetz indique ainsi que

[La pensée architecturale] participe à la fois à l'appréhension d'une situation, à un art herméneutique des lieux et des milieux, à un engagement responsable par rapport à une rencontre avec le monde contingent et avec des valeurs.³⁹⁹

À l'image de la notion de l'habiter chez Heidegger, l'architecture est ce qui « met en sureté », elle vise à prendre soin de l'habitation des humains sur la Terre. « Considérant que répondre “de” est d'abord répondre “à”, [Heidegger] lie l'éthique à l'habitation en rappelant qu'étymologiquement “*ethos* signifie séjour, lieu d'habitation”⁴⁰⁰ » Enfin, nous pourrions nous demander si ce n'est pas, au fond,

³⁹⁷ « To act on the assumption that the well-being of the Other is a precious thing calling for my effort to preserve and enhance it, that whatever I do or do not do affects it, that if I have not done it, it might not have been done at all, and that even if others do or can do it this does not cancel my responsibility for doing myself. » Zygmunt Bauman, *Alone Again : Ethics After Certainty*, Londres, Demos, 2000, p. 15. Cité dans Awan, *Spatial Agency*, op. cit., p. 51.

³⁹⁸ Paquot, *Demeure terrestre*, op. cit., p. 162.

³⁹⁹ Benoît Goetz (dir.), *L'indéfinition de l'architecture : un appel*, Paris, Éditions de la Villette, 2009, p. 65.

⁴⁰⁰ Martin Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », *Questions III*, Paris, Gallimard, (1959), 1966, p. 138. Dans Goetz (dir.), *L'indéfinition de l'architecture*, op. cit., p. 65.

l'indéfinition propre à l'architecture et à l'éthique qui les fait passer pour deux sœurs, en ce que toutes deux doivent être investies continuellement de sens.

4. 3 La portée politique

En transformant le chez-soi en un lieu de résistance et de liberté, nous croyons que ces artistes rejouent notre rapport aux lieux et aux autres et contribuent, plus largement, à une redéfinition de l'espace collectif. Marie Fraser défend également l'idée selon laquelle « une redéfinition de l'espace public » puisse passer « par des aspects relevant du domaine de la vie privée, de l'expérience vécue et des gestes du quotidien qui ne font pas nécessairement partie du politique »⁴⁰¹. Nous concluons donc ce chapitre en montrant de quelles façons la dimension politique du corpus se déploie et induit à une réflexion sur le vivre-ensemble.

Nous l'annoncions à la fin du chapitre précédent, la posture nomade est, par définition, subversive. Sorte de machine de guerre, elle est une arme politique capable d'opérer un espace lisse de déplacement dans un système dominant. Nous voudrions insister sur le fait qu'elle produit des entre-deux et qu'elle procède par une logique de l'extériorité. C'est-à-dire qu'elle agit à l'extérieur d'un centre tout en le mettant en contact avec les forces du dehors. C'est là l'essentiel de la figure théorique du nomade. Les études de cas ont exposé à quelques reprises la pénétration du dehors et du dedans, notamment dans *SleepingBagDress* par la transparence des murs. Par ailleurs, ce concept d'extériorité est analogue au fait de se tenir dans la marge. Jacques Bilodeau affirme : « Être dans la marge, c'est important pour moi parce que c'est synonyme de liberté : Ça me donne le champ de manœuvre dont "j'ai

⁴⁰¹ Fraser, *La Demeure*, *op. cit.*, p. 16.

besoin⁴⁰² ». Il ajoute que sa recherche s'opère toujours dans la marge et qu'elle n'est pas dépourvue pour autant d'influence, car elle est présentée, dans un second temps, au sein du milieu de l'art et relayée par une couverture médiatique⁴⁰³. *Inflexion des usages dans la ville générique* de Jean-François Prost nous donne à voir d'une autre façon cette logique de l'extériorité. Dans sa camionnette, Prost se place à la fois dans la ville et en retrait de celle-ci pour mieux détourner les prescriptions d'usages des lieux. Il qualifie lui-même son camion d'« abstraction⁴⁰⁴ », entendu au sens d'« espace autre » à l'intérieur de la ville. Une nature foncièrement politique réside dans cette posture de l'écart et des limites. Ni au-dedans ni au-dehors, le nomade est l'étranger qui est trop proche et qui, par conséquent, menace la stabilité. Comme mentionné au troisième chapitre, à la manière de la figure théorique du nomade, les artistes produisent des écarts dans les modes de pensée et dans les représentations. Par exemple, Bilodeau souhaite redonner au corps son caractère ambivalent, le corps est toujours en « devenir », pris dans un entre-deux. Des écarts ont également lieu entre les comportements adoptés et les usages fonctionnels, entre l'expérimentation d'un mode d'habiter transitoire, instable et parfois léger et des pratiques habitantes standardisées et fondées sur la sécurité, en somme, « entre le subjectif et l'objectivement perçu⁴⁰⁵ ». De plus, le site lui-même est placé sous le signe de l'entre-deux, puisqu'il incarne, au fond, une trajectoire. L'essence même de la figure théorique du nomade est de remettre en cause les statu quo et de transgresser les normes par cette posture de l'entre-deux. Enfin, rappelons que son agencement hétérogène se recompose sans cesse et lui permet d'échapper aux emprises autoritaires et de déjouer les codes de conduites dominants.

⁴⁰² Bilodeau cité dans Alain Hocheau, « Faire son trou à la Bilodeau », *Voir*, 30 octobre 2008, en ligne, <<http://voir.ca/voir-la-vie/art-de-vivre/2008/10/30/jacques-bilodeau-faire-son-trou-a-la-bilodeau/>>. Consulté le 10 octobre 2012.

⁴⁰³ De Winter, « Repenser le lieu », *loc. cit.*, p. 118.

⁴⁰⁴ Prost cité dans Lyne Crevier, « Une heure avec moi », *loc. cit.*, p. 42.

⁴⁰⁵ Davila, *Marcher, créer, op. cit.*, p. 22.

Nous croyons que l'adoption de cette posture combinée aux modes de fonctionnement des pratiques artistiques que nous avons pu expliciter dans ce présent chapitre octroie au corpus une forte dimension politique. Mentionnons d'emblée que l'acte architectural est souvent politique en ce qu'il s'insère dans la production de l'espace et donc, dans certains rapports de force. Ainsi, les auteurs de *Spatial Agency* écrivent :

Architecture or, more precisely, space affects and effects social relations in the most profound ways, from the very personal (in a phenomenological engagement with stuff, space, light, materials) to the very political (in the way that the dynamics of power are played out in space). Adopting the feminist maxim (« the personal is political⁴⁰⁶ ») buildings conjoin personal space and political space.⁴⁰⁷

En abondant dans ce sens, ce mémoire a montré que l'architecture fait advenir des comportements, des affects et des *manières d'être*. Elle est ce que l'individu reçoit, ce qui se présente à lui et par laquelle il se tient dans le monde. Plus encore, elle fait tenir les corps ensemble. Nous l'avions d'ailleurs évoqué au premier chapitre lorsque Jean-Paul Dollé s'interrogeait sur la façon dont l'urbanisme moderne laisse les corps à eux-mêmes. Le philosophe se demandait, alors, ce qui pourrait faire tenir la communauté « dans ce qui ne dessine aucune forme⁴⁰⁸ ». Selon Benoît Goetz, la nature de l'architecture est d'articuler la *limite*, en créant « un espacement, une étendue vivante⁴⁰⁹ ». Dès lors, « le jeu de l'architecture peut se nommer usage, habitation, flânerie, dérive ou voyage en une liste ouverte⁴¹⁰ ». Nous pointons, ici, toute l'influence que possède l'architecture dans le découpage de l'espace et dans le jeu d'acteurs qui s'y déploie.

⁴⁰⁶ Carol Hanish, « The Personal is Political », 1969, <[http : //www.carolhanish.org/CHwritings/PIP.html](http://www.carolhanish.org/CHwritings/PIP.html)>, dans Awan (dir.), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰⁷ Awan (dir.), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰⁸ Dollé, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁰⁹ Goetz, *L'indéfinition de l'architecture*, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

Deuxièmement, la question du dispositif que nous avons rapprochée du mode de fonctionnement des œuvres opère presque automatiquement des glissements vers le politique. En effet, au cœur de celui-ci se trouve un processus de subjectivation crucial, lequel est tout aussi déterminant dans la portée politique de l'art. Agamben écrit : « tout dispositif implique un processus de subjectivation sans lequel le dispositif ne saurait fonctionner comme dispositif de gouvernement, mais se réduit à un pur exercice de violence⁴¹¹ ». Il fait advenir des sujets. Il émancipe, pour parler dans les termes de Jacques Rancière. De plus, le dispositif rejoint la posture nomade et la tactique en ce qu'ils ont tous pour point commun l'hétérogénéité de leur agencement. Leur force réside dans cette façon de lier des éléments a priori opposés et de se recomposer perpétuellement, dans des situations données et nous verrons que cela contribue à la portée politique du corpus en abordant les travaux de Jacques Rancière.

De plus, si les pratiques de Bilodeau, de Rewakowicz et de Prost se réapproprient l'espace domestique et en redessinent les fondations, nous souhaitons relever leur travail à l'endroit de l'espace public et de l'espace urbain. Car à la manière de l'art d'intervention et des pratiques urbaines, elles créent parfois des situations dans lesquelles apparaît une ville plus habitable et plus inclusive ou à tout le moins, par lesquelles les passants perçoivent différemment leur environnement. Jean-François Prost travaille ainsi beaucoup autour des terrains vagues et des lieux dont l'usage semble a priori univoque pour en transgresser les normes. Il cherche non pas à remplir la vacuité de ces non-lieux, mais à en explorer le potentiel⁴¹². Ana Rewakowicz fait naître de nouvelles subjectivités au cœur de l'espace public que ce soit dans les échanges relationnels suscités ou dans l'altération de son identité. En

⁴¹¹ AAgamben, *op. cit.*, p. 41-42. Ici, nous voyons que le dispositif est également une façon de rendre les individus fonctionnels en société. Il faut donc faire preuve de prudence pour utiliser cette notion. Pour notre part, nous ne souhaitons pas réduire l'œuvre à la technologie du dispositif, mais éclairer le fonctionnement de l'œuvre par celui du dispositif; notre usage est de nature structurelle.

⁴¹² D'ailleurs, nous pourrions dire que Prost ne cherche pas à remplir ce vacuum, mais à attirer notre attention sur celui-ci, sans quoi nous ne remarquerions peut-être pas les terrains vagues.

investissant les espaces publics de sa vie privée et intime, elle les détourne, puis les transforme. Les œuvres de Bilodeau se distinguent des pratiques urbaines, mais sa démarche peut s'y lier en ce qu'elle détourne bien des présupposés de l'espace urbain. Par exemple, les résidences-ateliers qu'il construit incarnent une contradiction voire un non-sens dans l'urbanisme néolibéral et dans les modes de vie standardisés qu'il entraîne. Ainsi, qu'elles soient architectures à proprement parler, art d'intervention ou performance, elles rendent visible ce qui ne l'était pas, occasionnent de nouveaux usages et contribuent à rendre la ville plurielle – voire dissensuelle.

Enfin, leur traitement de la question de l'habiter touche presque automatiquement à une dimension politique, puisque les expériences d'habitation proposées se positionnent à contre-courant de l'ordre établi et qu'elles se présentent comme un devoir de liberté, un « devoir d'humanité » dirait Thierry Paquot. En effet, nous pouvons remarquer qu'à l'heure actuelle, la marchandisation infiltre toutes les sphères du foyer, le dehors et le dedans sont des réalités perméables et l'hypermobilité voire l'hyperactivité de nos vies rendent difficile toute forme de « retraite ». Dans ce contexte, les oeuvres réhabilitent le recueillement. Constatons, d'autre part, que les villes contemporaines mènent une guerre contre l'insécurité, le danger, l'irruption et la clandestinité. Zygmunt Bauman écrit : « Les tranchées et les bunkers blindés, censés nous séparer des inconnus, les tenir à l'écart et les interdire d'entrée, deviennent l'un des aspects les plus visibles des villes contemporaines [...] »⁴¹³. Dès lors, les artistes défient les mœurs dominantes en faisant place à l'inconfort, à l'étranger, à l'instabilité voire à l'insécurité. Ajoutons que reposer la question de l'habiter est peut-être un acte politique en soit, car il présuppose la question de l'« être-au-monde-et-à-autrui ».

⁴¹³ Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006, p. 97.

4. 3. 1 De l'indétermination et de l'indécidabilité

Il nous importe maintenant d'éclairer l'ensemble des considérations émises ci-dessus par la philosophie de Jacques Rancière dont les travaux constituent une référence incontournable en ce qui a trait aux liens entre esthétique et politique. Nous chercherons à en donner quelques définitions tout en nous intéressant aux notions d'indétermination et d'indécidabilité qui permettront de préciser la dimension politique du corpus. Mentionnons d'entrée de jeu qu'aux yeux de Rancière l'art et la politique s'articulent par le sensible. Il n'est pas question d'esthétisation de la politique ou de politique dans l'art, mais de « partage du sensible⁴¹⁴ » qui est le fait de l'art et de la politique à la fois. Rancière place le « mélange des hétérogènes » au cœur de la politique de l'art. Il écrit :

La politique de l'art dans le régime esthétique de l'art, ou plutôt sa métapolitique, est déterminée par ce paradoxe fondateur : l'art est de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art.⁴¹⁵

L'art critique est toujours menacé par un excès de littéralité. Il doit s'attacher à conserver une part d'énigme, une part de suspens sans quoi l'art engagé renoncerait à son autonomie. La suspension artistique doit se comprendre comme un mélange de deux sensibilités : l'une qui tend vers la lisibilité et l'autre vers l'illisibilité. Ce « sensible hétérogène » rend indistincts, du même coup, l'art et la politique. En somme, l'indétermination réside dans un mélange d'autonomie et d'hétéronomie, d'art et de non-art. Cela se traduit dans les études de cas par le fait que les pratiques artistiques intègrent la vie quotidienne tout autant que leurs modes de vie

⁴¹⁴ « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. » Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 p. 12.

⁴¹⁵ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 53. Il écrit : « Au cœur de ce que j'appelle régime esthétique de l'art, il y a la perte de tout rapport indéterminé entre une œuvre et son public, entre sa présence sensible et un effet qui en serait la fin naturelle. » Jacques Rancière, « L'art du possible », dans *Tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 591.

s'autonomisent et *font œuvre*.⁴¹⁶ Précisons que si l'art et la vie se confondaient au point tel que l'œuvre se dissiperait dans le monde – comme il en a été question chez les avant-gardes historiques – ce serait sous le signe du régime *éthique* de l'art. En outre, Rancière écrit : « Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales.⁴¹⁷ » Le travail de l'artiste est donc d'opérer un écart, une trouée dans le monde commun qui permet de le faire advenir d'une façon inédite. Ce travail est création de dissensus ; il est partage du sensible.

La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs, ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique [...].⁴¹⁸

Toutefois, Rancière condamne largement la micro-politique d'être une action politique accommodée et adoucie dont le potentiel émancipateur est faible. Pour qu'il y ait politique, il doit y avoir exposition d'un tort et cela implique d'accepter la division au sein de la communauté, cesser de vouloir unifier, lier, réparer, solidariser,

⁴¹⁶ Il donne l'exemple d'« une statue qui porte une promesse politique parce qu'elle est l'expression d'un partage du sensible spécifique » qui fait écho à notre corpus : « [...] ce partage s'entend de deux manières opposées selon la façon dont on interprète cette expérience : d'un côté, la statue est promesse de communauté parce qu'elle est de l'art, qu'elle est l'objet d'une expérience spécifique, séparé. De l'autre, elle est promesse de communauté parce qu'elle n'est pas de l'art, parce qu'elle exprime seulement une manière d'habiter un espace commun, un mode de vie qui ne connaît aucune séparation en sphères d'expérience spécifiques. » Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 52.

⁴¹⁷ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 67. Patrice Loubier écrit ainsi : « Telle serait la logique dissensuelle de cet art qui a lieu à la fois et pour le monde de l'art et dans une réalité sociale élargie. L'idée exposée sert à transmettre le moyen d'agir, mais elle ne s'épuise pas dans cette fonction ancillaire de véhicule : elle fait jouir en tant que telle, sans avoir à nous faire faire. » Loubier, « Faire jouir, faire faire : De l'incertain pouvoir de l'art », *Espace Sculpture*, no. 89, 2009, p. 23.

⁴¹⁸ Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 38-39. Rancière définit la politique comme suit : « La politique est la pratique qui rompt cet ordre de la police qui anticipe les relations de pouvoir dans l'évidence même des données sensibles. Elle le fait par l'invention d'une instance d'énonciation collective qui redessine l'espace des choses communes. » Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.* p. 66.

etc. Rancière reproche donc aux micro-politiques – mais surtout à l'esthétique relationnelle – de se concevoir comme un art de l'émancipation : émancipation de l'artiste qui se libère d'une condition ; émancipation du spectateur qui prend conscience de sa réalité ; émancipation de la communauté qui grandit par ces échanges intersubjectifs. La constitution d'un lien social dans l'art relationnel est sans doute trop visible, trop discernable, alors que la part d'indétermination et de suspens est essentielle à l'art politique aux yeux de Rancière. Il écrit : « Un art est émancipé et émancipateur quand il renonce à l'autorité du message imposé [...] quand il cesse de vouloir nous émanciper »⁴¹⁹. Une zone d'indécidabilité doit jaillir de l'œuvre. Ajoutons, encore une fois, que « c'est cette indétermination qu'ont voulu outrepasser les grandes métapolitiques qui ont assigné à l'art une tâche de transformation radicale des formes de l'expérience sensible.⁴²⁰ »

Nous croyons que les œuvres à l'étude n'ont pas pour objectif l'échange et l'inclusion afin de réparer ce qui aurait été brisé ni même l'émancipation d'un public. Dans les études de cas, les artistes rendent visible le dualisme entre nomadisme et sédentarité qui est au fondement de l'humanité tel que mentionné au premier chapitre. Le nomadisme, qu'il soit physique ou psychique, ancestral ou métaphorique, incarne une menace à l'ordre dominant et au statu quo, il est dissensuel. Par ailleurs, dans ces œuvres l'émancipation est toujours singulière avant d'être collective. Par la posture nomade, les artistes rejouent et reconfigurent *leur* quotidien et *leur* rapport à l'espace. L'engagement étant foncièrement individuel, l'artiste cherche d'abord à s'affecter lui-même. Il incarne ainsi un engagement plus qu'un art engagé. Enfin, l'expérimentation artistique devient mode de vie et acte de résistance et c'est en cela que leurs pratiques deviennent politiques. L'indétermination de leurs œuvres se situe dans ce brouillage de frontières entre

⁴¹⁹ Jacques Rancière, « L'art du possible » (2007), *Tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, p. 590.

⁴²⁰ Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 73.

recherche artistique, mode de vie et œuvre institutionnalisée. Précisons que si l'indétermination réside dans ce mélange de l'art et du non-art, l'indécidabilité se situe, plus exactement, dans la suspension de la destination de l'image, laquelle est tributaire de la sensibilité du spectateur. Ainsi, une zone d'indétermination et d'indécidabilité se joue dans le brouillage de frontières presque infini entre ouvert/fermé, dedans/dehors, privé/public, architecture/vêtement, tactile/visuel, mobile/statique, passivité/activité, individuel/collectif, art/vie, en outre, entre art et non-art⁴²¹. De l'ambiguïté de la paroi jusqu'à l'indétermination entre habiter et créer, les œuvres positionnent le public dans une indistinction générale. Elles ouvrent des dialogues entre les artistes et leur rapport à l'espace et entre nous-mêmes et notre rapport à l'espace si nous avons le courage d'être altérés.

4. 3. 2. Quel vivre ensemble ?

Il pourrait sembler contradictoire de vouloir lier l'expérimentation de l'habiter des artistes à la reconfiguration d'un vivre-ensemble. En effet, à l'exception des œuvres *Chambre avec vues* et *SleepingBagDress* qui visaient la rencontre et l'échange, les études de cas mettent de l'avant une expérimentation solitaire de l'habiter qui n'est guère réfléchie pour la vie familiale, par exemple. Or, nous croyons que la question de l'habiter nous entraîne vers celle de la communauté de façon toute naturelle. Car habiter, au fond, c'est faire-avec l'espace tout autant que faire-avec les gens ; c'est cohabiter. C'est à la fois une « figure de la relation à l'espace » et une « figure de l'espace relationnel »⁴²². Tout mode d'habiter est « indissociable d'une négociation

⁴²¹ Chez Bilodeau, nous pouvons ajouter ces quelques catégories: dur/mou, sol/mobilier, creux/sailli, clair/-obscur et invitant/repoussant.

⁴²² Théo Fort-Jacques, « Habiter, c'est mettre l'espace en commun », dans Paquot, Thierry (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, op. cit., p. 254. Celui-ci attire notre attention sur le fait que la mobilité ne dissout en rien l'habiter, mais nous force à reconsidérer la notion. Il énonce l'hypothèse suivante : « les individus en déplacement concourent à la genèse d'espaces qui ne sont ni privés, ni publics, mais communs ». *Ibid.*, p. 243.

socio-spatiale avec l'Autre », selon Théo Fort-Jacques ⁴²³. Il ajoute que « la pluralité des hommes et des choses fait qu'il y a de l'« espace-entre » et que la dimension politique de l'habiter réside dans cette tension⁴²⁴.

Cela nous amène à concevoir le travail des artistes – tant du point de vue de leurs interventions que de leurs architectures – dans cette perspective d'« *espacement* », ce qui semble en continuité logique avec les problématiques spatiales du « faire » et de l'action développées au premier chapitre. Les œuvres de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost créent des écarts qui inventent de nouveaux rapports à l'espace et aux autres, dans lesquels apparaissent des modes de vie inédits. Leur portée politique au sein de la communauté pourrait se traduire ainsi : « L'expérience moderne de la communauté [n'est] ni œuvre à produire, ni communion perdue, mais l'espace même, et l'espacement de l'expérience du dehors, du hors-de-soi.⁴²⁵ ». Habiter, sans jamais se fixer, en relevant l'indétermination des lieux et l'ambiguïté du corps participe à cette œuvre d'« *espacement* » et à cette création « hors-de-soi ».

Par ailleurs, l'impasse que connaît actuellement l'action politique se situerait, selon Rancière, dans le déni du tissu dissensuel commun et dans l'attribution erronée d'un propre à la communauté⁴²⁶. Rancière développe ces idées notamment dans son ouvrage *Aux bords du politique* (1998) et dans l'avant-propos de *La raison nomade* (1993) de

⁴²³ *Ibid.*, p. 265.

⁴²⁴ Il s'appuie ainsi sur la philosophe politique Hannah Arendt, selon laquelle la politique naît dans « l'espace-entre ». Arendt écrit : « La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. » Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Seuil, Paris, 1995, p. 33. Cet espacement n'est pas à comprendre comme une métaphore, mais comme l'activité réelle d'une pratique de l'espace. « [La politique] a son lieu entre les hommes. Elle est horizontale avant d'être verticale. » De là, surgit le Monde, un espace dans lequel les hommes revendiquent la parole et l'agir et qui est, par définition, politique. Arendt le compare à une table qui relie et sépare à la fois les hommes. Voir son ouvrage *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 1983, p. 92-93.

⁴²⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgeois, 1990, p. 50.

⁴²⁶ Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 114.

Jean Borreil. Les pensées de ces deux philosophes se recoupent à plusieurs endroits et rappellent constamment qu'il n'y a pas de communauté fondée sur la demeure⁴²⁷. La « raison nomade » ne signifie pas le cosmopolitisme à la mode, mais le long voyage vers la communauté des hommes sans appartenances. Borreil écrit que nous tentons de nier l'« impropriété qui est notre « lot » par le « fantôme d'un propre et d'une appartenance »⁴²⁸. En mal d'appartenance, nous cherchons notre « singularité dans le monde des opinions, au lieu de la chercher là "où elle est ", dans la nomadisation [...] »⁴²⁹. Cela rejoint la notion de déterritorialisation chez Deleuze. C'est à cause de ce malaise avec notre nature profonde que l'étranger devient un objet de haine – pensons au dualisme nomadisme-sédentarité décrit par Marie-Ange Brayer⁴³⁰.

Admettre l'impropriété de la communauté, c'est reconnaître qu'« il n'y a que des *singuliers* »⁴³¹. Rancière écrit que les *singuliers* sont issus de « trajectoires » qui se croisent et qui « définissent l'être-en-commun comme une série de points de contact, une série infinie d'altérations »⁴³². Concevoir l'être-ensemble comme une communauté de singuliers permet de sortir du débat stérile entre particularisme et universalisme et cette perspective nous évoque aussitôt « la communauté à venir » décrite par Agamben⁴³³. Celle-ci se composera de « singularités quelconques », soit des individus qui ne sont ni universels ni individuels.

⁴²⁷ Jacques Rancière, « Préface : la pensée du non retour », dans Jean Borreil, *La raison nomade*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1993, p. 11.

⁴²⁸ Borreil, *op. cit.*, p. 36.

⁴²⁹ *Ibid.* L'homme libre tient sa liberté du fait qu'il est nulle part. « Il est un nomade. Être nomade, être de nulle part, c'est être de partout et aller nulle part avec urgence et application. » *Ibid.*, p. 33.

⁴³⁰ Borreil parle plus précisément du « quasi-autre » qui est un « mixte entre le même (le natif) et l'autre (l'étranger) ». *Ibid.*, p. 23. Il est l'autre "trop proche" qui compromet « la certitude heureuse du propre auquel on appartient » et qui « nous renvoie à notre destin d'étrangers à nous-mêmes ». *Ibid.*, p. 36. Il nous mettrait à nu en nous montrant par où nous sommes passés et par où nous passerons.

⁴³¹ Rancière dans *La raison nomade*, *op. cit.*, p. 11.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Le quelconque dont il est ici question ne prend pas, en effet, la singularité dans son indifférence par rapport à une propriété commune (à un concept, par exemple : l'être rouge, français, musulman) ; il la prend seulement dans son être *telle qu'elle est*.⁴³⁴

La communauté formée de singularités quelconques n'est pas sans rappeler la description que donnait Maffesoli de la communauté nomade qui fonctionne sur le monde d'une auto-organisation fondée sur la liberté de l'errant et de l'individu à la recherche d'émotions vives. Or, selon ces perspectives, le nomade n'incarne pas nécessairement l'individu sans patrie ou la condition de déplacements perpétuels, mais une posture par laquelle le sujet *singulier* se délie de toute fixation identitaire, de façon semblable, pourrait-on dire, au sujet nomade post-identitaire décrit par Braidotti. Exilé en tout lieu, le nomade évoque tant cet « autre » au parcours marginal et erratique que la « multiplicité de lieux en un seul »⁴³⁵ nécessaire à l'émancipation aux yeux de Rancière⁴³⁶. En se fondant sur la rencontre de la différence à soi-même, une pensée nomade en acte semble susceptible d'accueillir l'Autre au sein du Même dans un rapport politique. Ce qui rappelle la pensée de Julia Kristeva :

Étrangement, l'étranger nous habite: il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester en lui-même. Symptôme qui rend précisément le « nous » problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 10. Si l'être quelconque ne se conçoit pas à partir d'une appartenance à un peuple ou à une classe, il ne s'envisage guère davantage à partir d'une absence d'appartenance : « Ces singularités pures ne communiquent que dans l'espace vide de l'exemple, sans être rattachées à aucune propriété commune, à aucune identité. Elles se sont expropriées de toute identité, pour s'approprier l'appartenance même, le signe €. » *Ibid.*, p. 17.

⁴³⁵ Rancière, « L'art du possible », *loc. cit.*, p. 594.

⁴³⁶ Chez Rancière, l'émancipation est redevable à un processus de subjectivation politique qui doit se comprendre comme la création d'un écart voire d'une altération. Elle se traduit par une « désidentification, l'arrachement à la neutralité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui se peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des in comptés ». Autrement dit, elle est cet écart entre le statut (ou l'identité) qu'on nous donne et celui qu'on revendique. Voir Rancière, « Le tort : politique et police », *La méfiance : politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, p. 59.

ma différence et s'achève lorsque nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux lieux et aux communautés.⁴³⁷

Sans que les œuvres à l'étude ne conceptualisent explicitement ce rapport à l'altérité, nous croyons que le nomadisme métaphorique adopté par les artistes engage ce rapport à l'autre ou cette « juste distance » décrite par Dominique Baqué dans son ouvrage *Histoire d'ailleurs*,⁴³⁸ d'une façon éthique et politique. Cet Autre est celui que le nomadisme met sur notre chemin et non celui que les sociétés consensuelles cherchent à inclure. Il peut aussi être celui qui se retrouve à l'intérieur de nous : l'Autre intime. Car vivre dans un entre-deux, dans une ambivalence perpétuelle, conduit toujours à faire entrer de l'Ailleurs dans l'Ici et de l'Altérité dans le Même. Ainsi, malgré que Bilodeau cherche à redonner au corps une présence à lui-même, la précarité et l'instabilité le renvoient à sa propre étrangeté. Cela rejoint à la fois la notion de devenir chez Deleuze et l'idée freudienne selon laquelle « l'inquiétante étrangeté⁴³⁹ » serait, au fond, la plus profonde intimité.

Conçu comme un espace vers lequel la somme de nos considérations converge, ce chapitre a permis de préciser davantage les modes de fonctionnement des œuvres à l'étude en ouvrant leur analyse à l'extérieur d'une stricte posture nomade. Nous avons ainsi soupesé la portée politique de notre corpus et déployé celle-ci dans des réflexions sur le vivre-ensemble. Nous remarquons, en outre, que si le « mélange des hétérogènes » est le gage de la portée politique de l'art aux yeux de Rancière, la notion de l'habiter semble avoir la faculté de poser ensemble des questions qui nous semblaient a priori non liées.

⁴³⁷ Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

⁴³⁸ Baqué, *op. cit.*, p. 218.

⁴³⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, *op. cit.*

CONCLUSION

Avant d'habiter le quartier, le logement, l'individu habite son propre corps, il établit avec lui des rapports de masse, de poids, d'encombrement, d'envergure, etc., c'est la mobilité et la mobilité du corps qui permettent l'enrichissement des perceptions indispensables à la structuration du moi. Ralentir, voire abolir, cette dynamique véhiculaire, fixer au maximum les attitudes et les comportements, c'est perturber gravement la personne et léser ses facultés d'intervention dans le réel.⁴⁴⁰

Il suffit d'un corps pour habiter. L'architecture et l'urbanisme sont de peu de poids face à l'agilité du corps. C'est ce que les œuvres de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost expriment en résonnant à l'appel lancé par Paul Virilio dans ce passage. Mobiliser l'énergie du corps, le soumettre à la loi du mouvement, altérer ce corps au contact de la précarité et de l'inhabitable, voilà l'essence de ce corpus d'œuvres. « Habiter l'inhabituel » c'est à la fois habiter autrement et habiter des espaces « autres » afin que l'habitant demeure éveillé, ouvert et critique.

Malgré les apparentes incompatibilités à réunir les pratiques artistiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost en un même mémoire, le geste s'est presque imposé de lui-même. Les œuvres invitaient à reposer la question de l'habiter et à réinvestir de sens son « lieu commun ». Ce mémoire avait ainsi pour objectif de mener une réflexion interdisciplinaire sur l'habiter par laquelle la notion serait sondée à l'extérieur de ses aspects purement fonctionnels et d'offrir une nouvelle clé de lecture de l'art actuel québécois qui investit l'espace privé. Nos recherches souhaitaient faire écho au contexte contemporain tout en montrant qu'habiter se décline à plusieurs échelles, du corps physique au corps social.

⁴⁴⁰ Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, op. cit., p. 260.

Revenir aux sources de sa définition par les textes de Heidegger, Bachelard et Lévinas a permis, dans un premier temps, rétablir le sens de l'habiter dans les champs philosophique et phénoménologique. Dès lors, nous avons fait se rencontrer la modernité des années 1960 avec la « surmodernité » contemporaine pour montrer que la question de l'habiter est toujours remise au goût du jour à des moments de bouleversements charnières. Nous aurons exposé, en outre, la coexistence de l'habitation et de l'être, qui ne peuvent se penser qu'ensemble. Nos propos, grandement redevables aux travaux de Heidegger, ont été renouvelés par une connaissance anthropologique et géographique plus à même de penser les phénomènes contemporains tel que la mobilité et la co-présence du soi et l'autre. Or, si l'étymologie devient « fondement » chez Heidegger, il importe de reconnaître que la sémantique est toujours historique et qu'il faut se méfier d'un langage donné. Nous proposons, par conséquent, que l'habiter est moins une appropriation de l'espace, qu'une « pratique » spatiale, soit une manière de « faire-avec » l'espace pour reprendre le vocabulaire de Michel De Certeau. Cette perspective met en relief les aptitudes et la part d'inventivité des pratiques habitantes et artistiques, sans que le rapport au territoire soit placé sous le signe de la propriété et de la durée.

L'inscription éphémère et transitoire des œuvres à l'étude ainsi que le désir d'éprouver la mobilité et la précarité des artistes nous ont rapidement mis sur la piste du nomadisme. Celui-ci semblait tout désigné pour penser un rapport à l'espace qui est à la fois provisoire, critique et subversif. Le nomade n'est-il pas « celui qui habite le plus avec un minimum d'architecture⁴⁴¹ » comme Benoît Goetz le suggère ? Or, la référence récurrente au nomadisme dans les études sur l'espace, le territoire et l'identité a permis de constater que le terme est parfois galvaudé et qu'il faut faire preuve de prudence dans son utilisation. Admettre qu'il n'y a pas de « nomadisme intégral, puisque toujours le nomade touche une limite et revient – quelque part – au

⁴⁴¹ Benoît Goetz, *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise*, Paris, Éditions Verdier, 2011, p. 10.

même⁴⁴² », contribue à prendre le mouvement nomade pour ce qu'il est, soit une force vitale occultée. Si le deuxième chapitre s'est risqué tout de même à pointer l'émergence d'un nomadisme artistique au XIX^e siècle, il avait surtout pour objectif de conceptualiser une posture nomade comme mode de pensée et d'action. La figure théorique du nomade développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, Rosi Braidotti et Michel Maffesoli a été ainsi analysée dans le but d'en faire usage dans le champ de l'art actuel. Cette avenue nous est apparue probante en ce qu'elle permet de relever à la fois la façon dont les artistes traitent de la question de l'habiter et la nature subversive de leurs pratiques.

Ainsi, l'analyse des pratiques artistiques de Jacques Bilodeau, d'Ana Rewakowicz et de Jean-François Prost a démontré que les artistes renouvellent la question de l'habiter, notamment par l'adoption d'une posture nomade. Leurs dispositifs architecturaux et mobiliers, combinés avec une pratique d'intervention dans les cas de Prost et de Rewakowicz, proposent des modes d'habiter à contrecourant des idées de fixité, de stabilité et de pérennité associées aux mœurs dominantes. En situant ses demeures dans une mobilité et une instabilité constantes et en offrant une possibilité de recueillement au sein de l'espace de la galerie qui n'exclut pas pour autant une certaine déstabilisation, Bilodeau plonge les habitus – à la fois les siens et les nôtres – dans une nomadisation entraînant une reconfiguration du quotidien. Il redonne au corps une présence à lui-même tout en le maintenant en état d'éveil. Rewakowicz fait l'expérience intime du chez-soi au sein d'espaces publics par le biais de prototypes d'habitations conçus en écho à son vécu d'immigrante et aux problématiques de déracinement. En habitant sa chambre gonflable, sa robe-refuge ou sa bicyclette, elle exprime un mode d'habiter transitoire qui vise la rencontre de l'Autre et induit une nomadisation de son identité et de son appartenance au territoire. Quant à Prost, il cherche d'abord à habiter les interstices et les non-lieux de

⁴⁴² *Ibid.*

la ville. L'inhabitable n'est qu'une contrainte à défier, un contexte à déjouer, car l'espace lisse finit toujours par infiltrer l'espace strié. Au sein de sa cabane, de sa camionnette ou de sa tente-roulotte, il se saisit plus spécifiquement de la notion d'usage, de manière à nomadiser son comportement dans l'espace urbain. Nous avons démontré, en outre, que les artistes instaurent de la résistance dans les modes d'habiter et qu'ils produisent des écarts dans les schèmes de pensées dominants. Luc Lévesque affirme ainsi « qu'il est aussi important d'injecter un peu de résistance et de défi dans les enclaves trop confortables que de trouver de nouvelles façons d'habiter et d'activer les espaces qui résistent à l'habitation⁴⁴³ ». Considérons, maintenant, qu'habiter, au sein de ces oeuvres, consiste à habiter sans habitude, dans un entre-deux qui nous projette vers l'ailleurs. Si Georges-Hubert de Radkowski présageait à tort une nouvelle société nomade, constatons qu'il pointait toutefois quelques caractéristiques d'un nomadisme métaphorique. Ainsi, à l'image des artistes, le nouveau nomade selon Radkowski était celui qui allait « vivre en avant de soi-même, projeté hors-de-soi-même dans l'ouverture constante à ce qui provient⁴⁴⁴ ».

Le corpus à l'étude, résolument interdisciplinaire, aurait pu faire l'objet de nombreuses analyses : non seulement les formes qu'il prend sont multiples, mais les enjeux qu'il sous-tend le sont tout autant. Poursuivre son étude en regard de l'architecture a donné lieu à une double contribution : renouveler la lecture des pratiques artistiques et plus particulièrement celles de Rewakowicz et de Prost et ouvrir délibérément le champ architectural. Ainsi, nous avons attribué au corpus la description commune d'« architecture-dispositif » en mesure d'engager des situations spatiales et des manières d'être inédites. Par ailleurs, les oeuvres analysées étant intimement liées à l'existence des artistes, consistent moins en la représentation d'un monde qu'en la création d'un espace poétique et critique habité par l'artiste. Nous

⁴⁴³ Luc Lévesque, « Entre lieux et non-lieux. Vers une approche interstitielle du paysage », *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, op. cit. p. 48.

⁴⁴⁴ De Radkowski, op. cit., p. 157.

avons identifié cette connexion entre l'art et la vie à leur exploration de la question de l'habiter et à leur emploi de la posture nomade, car tous deux participent à la fois d'un mode de vie, d'une construction de soi et d'une problématisation du vivre-ensemble. Que les artistes bouleversent les assises de leur identité, de leur habitus ou de leur comportement dans l'espace domestique – et parfois public –, habiter et créer se répondent sans cesse. La pratique de l'habiter devient attachement au monde et pratique de la relation au monde. Les artistes prennent part au monde dans l'espace et dans le temps et cette durée témoigne de leur volonté d'opérer une reconfiguration, que l'œuvre soit transformatrice voire initiatique. Voilà pourquoi nous avons insisté sur les dimensions éthique et politique du corpus au sein du dernier chapitre.

En effet, nous avons été en mesure de relever plusieurs éléments qui contribuent à la portée politique des pratiques artistiques, laquelle a été éclairée par les travaux de Jacques Rancière. Nous avons proposé que les artistes exposent d'emblée une importante contradiction : la dichotomie nomadisme-sédentarité. Leur posture leur permet de revitaliser et de transformer notre relation à l'espace. Elle crée, par conséquent, du dissensus. De fait, leurs modes d'habiter, abandonnant certaines habitudes domestiques et l'idée de confort qui lui est associée, remettent en question les statu quo. Ils consistent, en somme, en l'aménagement d'une résistance à l'intérieur d'une société standardisée qui apparaît tantôt apathique, absente à elle-même, tantôt « bunkerisée », repliée sur elle-même. Leurs pratiques artistiques mettent en lumière des contradictions, créent des espaces ambigus, relèvent l'indétermination des lieux. Elles font appel, en outre, à un rapport critique avec l'altérité et à la création d'un vivre-ensemble pluriel voire dissensuel, s'accordant sur l'idée que la communauté n'est pas à reconstruire, mais à créer⁴⁴⁵.

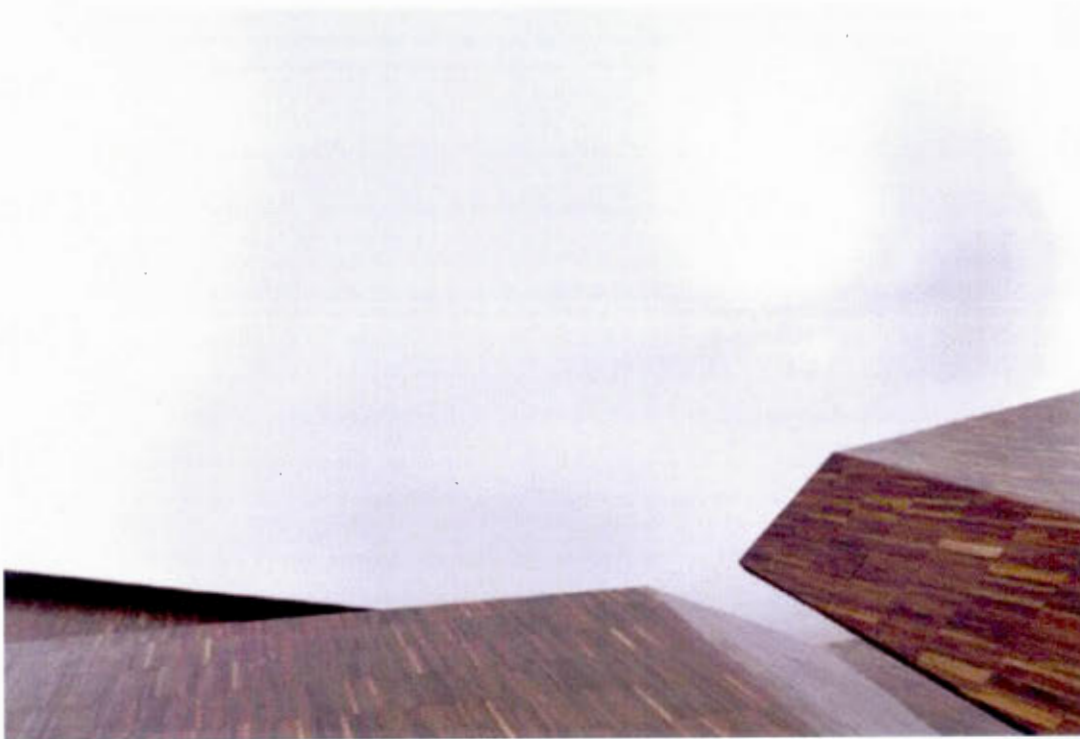
⁴⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgeois, 1990, p. 33-34.

Bien que ce mémoire ait été rédigé sur une période de quelques mois, il nous donne l'impression d'être la capture d'un bref instant de réflexion dans le vaste monde d'idéation qu'occupent les notions d'habiter et de nomadisme. Le défi ultime aura été, pourrait-on dire, de mettre un terme aux recherches qui ont pris la forme de la quête et du voyage tout à la fois. En effet, nous avons mené cette rédaction comme une aventure, à mi-chemin entre le confort d'une chambre reposante et le mystère d'un désert inconnu et si nous avons apporté des constats et proposé quelques contributions, nous avons cherché, avant tout, à ouvrir un champ de réflexion. Jean-Luc Nancy écrit : « la béance qui se forme est celle du sens, de la vérité et de la valeur [...] parler de sens et de vérité au milieu de l'agitation militaire, des calculs géopolitiques, des souffrances, des grimaces de bêtise ou de mensonge, n'est pas "idéaliste" : c'est toucher à la chose même⁴⁴⁶ ». En réponse aux artistes à l'étude qui ont « réintensifié » l'expérience de l'habiter, nous avons cherché à « réinvestir » de sens cette notion, à la manière d'un jeu, sérieux et vital.

⁴⁴⁶ Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 12-13.

ANNEXE A

FIGURES



A.1 Jacques Bilodeau, *Studio Cormier*, 2003, transformation d'un petit bâtiment industriel en atelier-résidence, 15 X 56 pieds ; en collaboration avec l'architecte-paysagiste Claude Cormier, Montréal, plan rapproché sur la passerelle, site Internet www.canadianarchitect.com.



A.2 Jacques Bilodeau, *Studio Cormier*, 2003, transformation d'un petit bâtiment industriel en atelier-résidence, 15 X 56 pieds ; en collaboration avec l'architecte-paysagiste Claude Cormier, Montréal, image en mouvement dû au mécanisme hydraulique, site Internet www.canadianarchitect.com.



A.3 Jacques Bilodeau, *Transformables I*, 2004, objets-sculptures (néoprène, billes de polystyrène, sangles, valves, pompe à air), Galerie Joyce Yahouda, Montréal, site Internet www.joyceyahoudagallery.com.



A.4 Jacques Bilodeau, *Transformables II*, 2006, objets-sculpture (néoprène, billes de polystyrène, sangles, valves, pompe à air), Galerie Joyce Yahouda, Montréal, site Internet www.joyceyahoudagallery.com.



A.5 Jacques Bilodeau, *Faire son trou*, 2007, sculpture installative (feutre, moteur, poulie), Galerie Joyce Yahouda, Montréal, site Internet www.joyceyahoudagallery.com.



A.6 Ana Rewakowicz, *Inside Out*, 2001, installation (latex), performance, photographie et vidéo, Centre des arts Saydie Bronfman, Montréal, site Internet www.rewana.com.



A.7 Ana Rewakowicz, *Travelling with my inflatable room*, 2005, projection vidéo (durée de 5 min.), Canada (à Saskatchewan sur cette photo), site Internet www.rewana.com.



A.8 Ana Rewakowicz, *SleepingBagDress* Prototype I-II (2003-2004), performance, Mexico (Mexique), Toulouse (France), Bruxelles (Belgique), Tallinn (Estonie), site Internet www.rewana.com.



A.9 Ana Rewakowicz, *A modern day nomad who moves as she pleases*, 2005, projection vidéo, Plein Sud centre d'exposition en art actuel, Longueuil, site Internet www.rewana.com.



A.10 Ana Rewakowicz, *SR-HAB (Socially Responsive Habitat) Project*, 2010, Finland, Pologne, en collaboration avec les étudiants du département d'ingénierie mécanique de McGill, site Internet www.rewana.com.



A.11 Jean-François Prost, *Chambre avec vues*, 1998, installation sur un terrain vacant, Dare-Dare, Montréal, site Internet Dare-Dare.



A.12 Jean-François Prost, *Inflexion des usages dans la ville générique*, 2002, intervention en milieu urbain, 3^e Impérial, Granby, site Internet www.ciac.ca



A. 13 Jean-François Prost, *Inflexion des usages dans la ville générique*, 2002, intervention en milieu urbain, 3^e Impérial, Granby, site Internet www.amarages.com.



A.14 Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets, *Co-habitations hors champ*, 2002, installation (habitation temporaire sur le toit de l'édifice de la compagnie Multidick), Galerie Optica, Montréal, site Internet www.roofdwelling.blogspot.ca.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ouvrages

ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, (1951), 2003, 356 p.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris, Éditions Payot et Rivages, (2006), 2007, 50 p.

----- *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, (1990), 2011, 118 p.

ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

ARENDT, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, 216 p.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

----- *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009, 90 p.

AWAN Nishat, Tatjana Schneider et Jeremy Till (dir.), *Spatial Agency : Other ways of doing architecture*, Abingdon, Oxon England, Routledge, 2011, 224 p.

BABIN, Sylvette et Paul Ardenne (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel / Place and non-places of contemporary art*, Montréal, Éditions Esse, 2005, 236 p.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1981, 214 p.

BAQUÉ, Dominique, *Histoire d'ailleurs : artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Éditions du Regard, 2006, 266 p.

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006, 202 p.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, 972 p.

----- *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Éditions Payot, 1974.

BERRÉBY, Gérard (dir.), *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris, Allia, 2004, 230 p.

BORREIL, Jean, *La raison nomade*, Paris, Payot & Rivages, 1993, 253 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, 123 p.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects : Embodiement and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 325 p.

BUDNEY, Jen et Adrien Blackwell, *Unboxed : Engagements in social space*, Ottawa, Gallery 101, 2005, 132 p.

BUFFET, Laurent (dir.), *Itinérances. L'art en déplacement*, Paris, De l'incidence éditeur, 2012, 216 p.

DAVILA, Thierry, *Marcher, créer : déplacements, flânerie, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Regard, 2002, 191 p.

----- *Les figures de la marche, un siècle d'arpenteurs*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 2000, 335 p.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, Tome I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 350 p.

DE CERTEAU, Michel, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, 415 p.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de minuit (coll. « critique »), 1980, 654 p.

DE RAKOWSKI, Georges-Hubert, *Anthropologie de l'habiter : vers le nomadisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 166 p.

DOLLÉ, Jean-Paul, *Métropolitique*, Paris, Éditions de la Villette, 2002, 97 p.

DUGUET, Anne-Marie, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 2002, 221 p.

FERNANDEZ, Bernard, *Identité nomade*, Paris, Economica-Anthropos, 2002, 278 p.

FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits III, 1976-1979*, Gallimard, (1977), 1994, pp. 298-329.

GOETZ, Benoît, *La dislocation – Architecture et Philosophie*, Paris, Les éditions de la Passion, 2001, 192 p.

----- Philippe Madec et Chris Younès, *L'indéfinition de l'architecture : un appel*, Paris, Éditions de la Villette, 2009, 131 p.

----- *Théories des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Éditions Verdier, 2011, 217 p.

GUIHEUX, Alain, *Architecture-action : une architecture post-théorique*, Paris, Sens & Tonka, 2002, 50 p.

----- *Architecture dispositif*, Marseille, Parenthèses, 2012, 230 p.

HEIDEGGER, Martin, *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, (1958), 1992, 349 p.

HILL, Jonathan (dir.), *Occupying architecture : Between the architect and the user*, Londres, Routledge, 1998, 253 p.

KOOLHAAS, Rem, *Junkspace*, Paris, Payot & Rivages, 2011, 120 p.

KRISTEVA, Julia, *Étranger à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, 293 p.

LEFEBVRE, Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968, 135 p.

----- *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, 485 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie Générale Française, (1961), 2009, 347 p.

MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme : vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006, 206 p.

MICHEL, Franck, *Routes. Éloge de l'autonomie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 603 p.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, C. Bourgeois, (1986), 1990, 277 p.

----- *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, 50 p.

PAQUOT, Thierry, *Demeure terrestre : Enquête vagabonde sur l'habiter*, Paris, Les éditions de l'Imprimeur, 2005, 188 p.

PAQUOT, Thierry et Chris Younès (dir.), *Éthique, architecture, urbain*, Paris, Éditions La Découverte, 2000, 223 p.

----- *Le territoire des philosophes : lieu et espace dans la pensée du XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2009, 389 p.

PAQUOT, Thierry, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*, Paris, La Découverte, 2007, 379 p.

PARENT, Claude et Paul Virilio, *Architecture principe 1966 et 1996*, Besançon, éditions de l'Imprimeur, 1996, 192 p.

PERRON, Jacques, *Jacques Bilodeau. Habiter / Inhabited*, Montréal : Les Éditions du Passage, 2008, 157 p.

PESSIN, Alain, *La rêverie anarchiste 1848-1914*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1982, 228 p.

RANCIÈRE, Jacques, « Le tort : politique et police », *La mésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée, pp. 41-67.

----- *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, 189 p.

----- *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

----- *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 172 p.

----- *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.

----- « L'art du possible » (2007), dans *Tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009, pp. 587-604.

ROUX, Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter : le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, 205 p.

SAINT-GELAIS, Thérèse et Marie Fraser (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacement de l'art actuel*, Montréal, Les Éditions Esse, 2008, 278 p.

SANSOT, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, Paquot, 2000, 203 p.

----- *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1984, 422 p.

SERFATY-GARZON, Perla, *Psychologie de la maison : une archéologie de l'intimité*, Montréal, Éditions du Méridien, 1999, 117 p.

TIBERGHIE, Gilles A., *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Éditions du Félin, 2005, 157 p.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001, 179 p.

URLBERGER, Andrea, *Parcours artistique et virtualités urbaines*, Paris, L'Harmattan, 2003, 224 p.

VERNA, Gaëtane, *Ana Rewakowicz : Dressware and Other Inflatables*, Sherbrooke, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, 2007, 99 p.

VIOLEAU, Jean-Louis, *Situations construites « étaient situationniste celui qui s'employait à construire des situations »*, Paris, Sens & Tonka, 1998, 93 p.

VIRILIO, Paul, *L'insécurité du territoire*, Paris, Éditions Galilée, 1976, 283 p.

WHITE, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, 309 p.

Catalogues et dépliant d'exposition

FRASER, Marie (dir.), *La Demeure*, catalogue d'exposition (Montréal, Centre d'art contemporain Optica, 13 septembre - 7 décembre 2002), Montréal, Optica, 2008, 114 p.

GODMER, GILLES (dir.), *L'envers des apparences*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 111 p.

LOUBIER, Patrice et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*. Catalogue d'exposition (Montréal, Centre des arts actuels SKOL, septembre 2000-juin 2001), Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, 243 p.

REWAKOWICZ, Ana et Meredith Carruthers, *Dressware and other inflatables = Et autres sculptures gonflables* (Carnet de visite auto-guidée 23 novembre - 21 janvier 2006), Lennoxville, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, 2005, 25 p.

Articles de périodiques

BAUMAN, Zygmunt, « Le défi de la globalité est un défi de la complexité. Dialogue avec Zygmunt Bauman, Université de Leeds », *LeMonde.fr*, 13 août 2012, en ligne, <<http://e-south.blog.lemonde.fr/2012/08/13/le-defi-de-la-globalite-est-un-defi-de-la-complexite-dialogue-avec-zygmunt-bauman-universite-de-leeds/>>. Consulté le 19 avril 2014.

BOIVIN, Julie, « Topophilie urbaine des lieux et non-lieux de la mémoire », *Esse arts + opinions*, no. 47, hiver 2003, pp. 30-36.

BRAIDOTTI, Rosi, « Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes », *Multitudes*, no. 12, 2003, en ligne, <<http://multitudes.samizdat.net/Les-sujets-nomades-feministes>>. Consulté le 12 mars 2012.

----- « Sur le nomadisme : entretiens avec Rosi Bradotti », *Alternatives Européennes*, 2010, en ligne, <<http://www.euroalter.com/FR/2010/sur-le-nomadisme-entretien-avec-rosi-braidotti/>>. Consulté le 12 mars 2012.

----- « Affirming the Affirmative : On Nomadic Affectivity » *Rhizoms 11/12*, 2010, en ligne, <<http://www.rhizomes.net/issue11/braidotti.html>>. Consulté le 28 mars 2012.

BRAYER, Marie-Ange, « Constructions nomades », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 2 « Pertes d'inscription », Orléans, éditions ZYX, 1995, pp. 218-229.

----- « La maison : un modèle en quête de fondation », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 3 « La maison », Orléans, éditions ZYX, 1997, pp. 6-38.

CARRATERO PASIN, Enrique, « La quotidienneté comme objet : Henri Lefebvre et Michel Maffesoli », *Sociétés*, no. 78, 2002, pp. 5-16.

CHEN, Cecilia, « Ana Rewakowicz. Dressware : SleepingBagDress. Musée d'art contemporain de Montréal », *C Magazine*, Automne 2005, 87, p. 43.

CREVIER, Lyne, « Une heure avec moi », dans *Ici Montréal*, vol. 5, 26 septembre 2002, p. 42.

DAIGNEAULT, Gilles, « Varia. De quelques espaces pour la sculpture », *Espace sculpture*, no. 76, été, 2006, pp. 38-31.

DE WINTER, Koen, « Repenser le lieu : un entretien avec Jacques Bilodeau et Claude Cormier », *Parachute*, no. 118, avril, 2005, pp. 104-123.

DUFRASNE, Martin et Jean-François Prost, « Convivialités électives : entretien », *Inter : art actuel*, no. 77, 2000, pp. 33-37.

FRECHETTE, Jean-Yves et al., « Manœuvre nomade ; protocole du virtuel », *Inter : art actuel*, no. 61, hiver 1995, pp. 4-10.

GARANT, Barbara, « Corps accueilli », *Voir*, 2 septembre 2010, en ligne, <<http://voir.ca/arts-visuels/2010/09/02/jacques-bilodeau-corps-accueilli/>>. Consulté le 15 septembre 2011.

GIGUÈRE, Amélie, « Inventer la demeure », *ETC*, no. 61, 2003, pp. 27-31.

LEFEBVRE, Henri, « Utopie expérimentale : Pour un nouvel urbanisme », *Revue française de sociologie*, vol. 2, no. 3, 1961, pp. 191-198.

LÉVESQUE, Luc, « Montréal, l'informe urbanité des terrains vagues : pour une gestion créatrice du mobilier urbain », *Amarrages*, 1999, en ligne, <<http://www.amarrages.com/txtsproj.html>>. Consulté le 30 octobre 2011.

HOCHERAU, Alain, « Faire son trou à la Bilodeau », *Voir*, 30 octobre 2008, en ligne, <<http://voir.ca/voir-la-vie/art-de-vivre/2008/10/30/jacques-bilodeau-faire-son-trou-a-la-bilodeau/>>. Consulté le 10 octobre 2012.

HOLLEVOET, Christel, « Quand l'objet de l'art est la démarche : Flânerie, dérive et autres déambulations », dans Marie-Ange Brayer (dir.), *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 2 « Perte d'inscription », Orléans, éditions ZYX, 1995, pp. 111-121.

LOUBIER, Patrice, « De l'état des lieux », *Inter : art actuel*, no. 61, hiver 1995, pp. 11-13.

----- « Pour une sculpture qui disparaît », *Espace Sculpture*, no. 50, 1999-2000, pp. 6-11.

----- « Des espaces conviviaux », *ETC*, no. 49, 2002, pp. 6-12.

----- « Travailler le réel : quelques énoncés généraux sur art et contexte », *Inter : art actuel*, no. 93, 2006, pp. 32-33.

----- « Faire jouir, faire faire : De l'incertain pouvoir de l'art », *Espace Sculpture*, no. 89, 2009, pp. 19-24.

MAVRIKAKIS, Nicolas, « Pénétrer le monde de l'art », *Voir*, 13 novembre 2008, en ligne, <<http://voir.ca/arts-visuels/2008/11/13/jacques-bilodeau-penetrer-le-monde-de-l-art/>>. Consulté le 15 septembre 2011.

NADEAU, Lisianne, « Insite out », *Inter : art actuel*, no. 80, 2002, pp. 54-55.

PERRON, Jacques, « Péril en la demeure ? », *Spirale*, no. 235, hiver, 2011, pp. 20-30.

PROST, Jean-François, « Inflexion des usages. 60 stations dans la ville générique », *ETC*, no. 60, 2002-2003, pp. 17-21.

----- « Journal de bord : chambre avec vues, installation sur un terrain vacant, Montréal/Dare Dare », *Inter : art actuel*, no. 72, 1999, pp. 34-36.

REWAKOWICZ, Ana, « Travelling with my Inflatable Room », *HIAP* (Helsinki International Artist Programme), novembre 2006, en ligne, <<http://www.hiap.fi/event/travelling-my-inflatable-room>>. Consulté le 8 octobre 2011.

----- « A modern-day nomad who moves as she pleases : Ana Rewakowicz » *.dpi : revue féministe d'art et de culture numérique*, no.8, 2010, en ligne, <<http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/08/modern-day-nomad-par-Ana-Rewakowicz>>. Consulté le 20 janvier 2013.

----- « Anti-entropic Role of Art », *Leonardo*, vol. 47, no. 1, février 2014, pp.77-78.

RIALLAND, Ivanne, « Le dispositif à l'œuvre », *Acta fabula*, vol. 10, no. 1 « Essais critiques », 2009, en ligne, <<http://www.fabula.org/revue/document4776.php>>. Consulté le 24 mars 2014.

ROBERTS, Rebecca, « Ana Rewakowicz : Uniblow outfits », *Espace*, no. 61, automne, 2002, pp. 39-40.

ROUSSEAU, Pascal, « L'habitable-vêtement : Une architecture de la nécessité », *Exposé : Revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 4 « La maison. Tome II », Orléans, éditions HXX, 2003, pp. 248-259.

SIMAY, Philippe, « Une autre ville pour une autre vie. Henri Lefebvre et les situationnistes », *Métropoles*, 2008, en ligne, <<http://metropoles.revues.org/2902>>. Consulté le 5 décembre 2011.

STOCK, Mathis, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *Espaces Temps.net*, 2004, en ligne, <<http://espacestems.net/document1138.html>>. Consulté le 25 février 2012.

STOCK, Mathis, « Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ? », *Espaces Temps.net*, 2005, en ligne, <<http://espacestems.net/document1353.html>>. Consulté le 25 février 2012.

STRICKLAND, Thomas, « Dressware and Other Inflatables », *Para-Para*, Montréal, été 2006, p. 122.

TORTOSA, Guy, « Krzysztof Wodiczko : Pour un design compassionnel », *Exposé : revue d'esthétique et d'art contemporain*, no. 3 « La maison. Tome I », 1997, pp. 256-263.

Communications

TRÉPANIÉ-JOBIN, Gabrielle, *Comment mieux vivre ensemble ? Pensée nomade et nouvelles perspectives : Actes du colloque « Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public »* (Université du Québec à Montréal, 20-21 octobre 2007), sous la dir. de Charles Perraton, Fabien Dumais et Gabrielle Trépanier-Jobin, en ligne, <<http://www.gerse.uqam.ca>>, 2008.

Mémoires et thèses

HUDON-LAROCHE, Annie, « L'art actuel québécois et la vie quotidienne, trois études de cas : BGL, Jean-François Prost et Devora Neumark », *mémoire* (M. en études des arts), Université du Québec à Montréal, 2005.

PANACCIO-LETENDRE, Charlotte, « L'œuvre d'art comme dispositif : Hétérogénéité et réévaluation de la notion de public », *mémoire* (M. en études des arts), Université du Québec à Montréal, 2011.

STOCK, Mathis, « Mobilités géographiques et pratiques des lieux. Étude théorico-empirique à travers deux lieux touristiques anciennement constitués : Brighton & Hove (Royaume-Uni) et Garmischo-Partenkirchen (Allemagne) », *thèse* (D. en géographie), Université de Paris-VII-Denis Diderot, 2001.

Sites Internet

AMARRAGES, <www.amarrages.com>. Consulté le 12 novembre 2012.

BILODEAU, Jacques, <www.jacquesbilodeau.com>. Consulté le 21 septembre 2011.

CANADIAN ARCHITECT, <www.canadianarchitect.com>. Consulté le 10 avril 2014.

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE (CCA), « Actions : comment s'approprier la ville », <<http://cca-actions.org>>. Consulté le 10 mars 2014.

CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN, <www.ciac.ca>. Consulté le 10 avril 2014.

CONTENERS. Réseau artistique mobile, <<http://conteners.org>>. Consulté le 3 avril 2011.

DARE-DARE, <www.dare-dare.org>. Consulté le 12 novembre 2012.

PROST, Jean-François, <www.jean-francoisprost.blogspot.ca>. Consulté le 30 janvier 2011.

REWAKOWICZ, Ana, <www.rewana.com>. Consulté le 25 janvier 2011.